

دكتورة / وفاء محمد ابراهيم

مكتبة غريب

علم الجمال

قضايا تاريخية ومعاصرة

دكتورة / وفاء محمد ابراهيم

الناشر
مكتبة غريب
٢٥١ شارع كامل صدقي (الفجالة)
تليفون ٩٠٢١٠٧

إهـــــــداء

إلـــى روح والـــدي ....

الذي علمني أن الإنسان بالجمال سيبقى أنقى وجدانا وأرقى عقلا وأكثر إنسانية.

المقدمة

لعلنا لا نبالغ في إصرارنا على ضرورة اهتمام الانسان العربي بالجمال والدراسات الجمالية ، لأن فاعلية الإنسان على نحو تام لا تكتمل إلا بتكامل قدراته المختلفة العقلية والوجدانية ، وذلك لأن «الإستطيقا» أو علم الجمال - إذا ما فهم على وجهه الصحيح يتعامل على نحو جوهري مع ما يسمى بالخيال الإبداعي أو التكويني ، ويبدو أن هذا الخيال لايفعل فعله ، ولا يقوم بوظيفته إلا حين يكون الإنسان طرفا فيما يمكن أن نسميه «موقفا جماليا» مبدعا كان أو متذوقا أو ناقدا . ففي هذا الموقف سيمارس الإنسان بالفعل ملكاته الخيالية ، التي ستحرك بدورها طاقة إبداعه صاعدا من إدراك مبادئ الصياغة والتشكيل إلى مرحلة الفكر والتجريد ومن ثم بناء الحضارة .

ومع ذلك لابد أن أنبه إلى أنني مع دفاعي المستميت عن الاهتمام بالرؤية الجمالية الباعثة على تحريك طاقات الإبداع ، أقول إن الإبداع يجب ألا يتوقف عند التجريد فقط كما هو حال الثورة التكنولوجية ، وإنما لابد أن تنتهي الرؤية الجمالية إلى رؤية طبيعية لمبادئ الطبيعة بعد تجريدها وليس إلى رؤية صناعية أو تكنولوجية مجردة تفصم الإنسان وتشظي ملكاته .

ومن هنا كان اهتمامي بكتابة مثل هذا الكتاب ، لما لاحظته من إهمال جسيم للدراسات الجمالية في المكتبة العربية ، على الرغم من الازدهار الإبداعي ومحاولة الأدباء والفنانين العرب تشييد أشكال جديدة من الابداع في كل صوره ، قصة ، ومسرح ، وشعر ، وموسيقى ، وتصوير وعمارة ، وهذا التفوق الإبداعي على الجانب التنظيري للجمال لفت انتباهي وحرك دواعي عدم الرضا في داخلي ، ذلك لأن كلا من الفنان والمتلقي يحتاج إلى الجانب النظري لمزيد من الإجادة الإبداعية من ناحية ، كما أن التذوق والتقدير عن فهم يزيد من المتعة والإحساس بالجمال من ناحية اخرى .

وهنا سألت نفسي عن الكيفية التي أرسم من خلالها لوحة متناسقة الأجزاء ، متناغمة الخطوط والألوان ، تبوح بسر الجمال . فحقيقة الجمال ماهي ؟ وما موضوعه ؟ وكيف نحياه ؟ ما أثره في حياتنا ؟ أسئلة تطرح ذاتها على المرء ، واعتقدت أنني من خلال إجابتى

عن هذه الأسئلة أستطيع أن أنزع الحجاب وأقلل الحيرة ، وأصفى الماء العكر - لو أجدت استخدام وسائل تنقيته - حول موضوع علم الجمال أو الاستطيقا ومن ثم أكسب أرضا جديدة لهذا العلم الفلسفي الذي تحاول كثير من العلوم الإنسانية كعلم النفس ، وعلم الاجتماع انتزاعه منها ، والعمل على استقلاله عنها ، ولكني أقول أنه لا حياة لعلم الجمال بعيدا عن الفلسفة ، فهو على الرغم من سعيه الدائب لإيجاد لغة وجوهر خاص به . للتفرد والتميز ، إلا أن ذلك لن يتم له إلا في إطار الأفكار الفلسفية ، وذلك لأن الفيلسوف سيظل هو القادر على التمييز بين الطرائق التي يمكن بها أن يكون للألفاظ وللتعبيرات معني ودلالة ، بما يمتلك من قدرة علي التحليل والتركيب والتحديد . فمازال الفيلسوف هو القادر على تحديد ماهية الجمال وارتباطه بالفن ، وتحديد الحكم الجمالي وشروطه وطبيعة الخبرة الجمالية ومقوماتها، ووظيفة الفن وتأثيره فى الحياة الإنسانية . فالأفكار - ومنها فكرة الجمال - لا تصقل ولا تتضح إلا بفضل ما يبدعه الفنان من أشكال الجمال ، وما يكشف الفيلسوف من أوجه مختلفة للجمال عن طريق مناهج متعددة ومتنوعة ، فالاثنان الفيلسوف والفنان يتبادلان الرؤية مرة مجسدة على يد الفنان ، ومرة مجردة تحتاج للحم والدم على يد الفيلسوف .

غير أن السؤال الذى قد يطرح نفسه الآن : لم اختلف الفلاسفة حول موضوع علم الجمال ؟ فمن قائل إنه يتعلق أساساً بالفن ، ومن قائل إنه يتعلق بالخبرة الجمالية وما يرتبط بها من خصائص الجمال ، والرشاقة ، واللطف ، واللذة ... إلخ ، فتستوعب أشياء الطبيعة بجانب الفن ، ومن ثم اختلفوا فى طبيعة الحكم الجمالى ؟ هل هو ذاتى أم موضوعى ، وكان لكل فريق حججه المقنعة .

والواقع أن رفع التناقض بين كلا الفريقين اللذين يقول أحدهما بأن موضوع علم الجمال هو الفن ، والآخر الذى يقول بأن موضوع علم الجمال هو الخبرة الجمالية يتم بالنظر فيما يمكن أن نسميه «بالفكر المبدع» ؛ ذلك العامل المشترك فى كلتا التجربتين ، تجربة «إبداع عمل فنى» ، وتجربة «ممارسة خاصية جمالية لشئ طبيعى أو فنى» ، بمعنى أننا نمارس فى التجربتين نوعا من الفكر المبدع . وهذا ما سوف نتحدث عنه فى الفصلين اللذين أفردناهما للعمل الفنى والخبرة الجمالية ، وحاولنا أن نوضح ماهية كل منهما ، فالاثنان - فى اعتقادى - يمثلان الموضوع الرئيسى لعلم الجمال ، لأن العمل الفنى بأشكاله المختلفة وتنوعاته يجسد وعى الإنسان بالجمال خلال مسيرته التاريخية ، والخبرة الجمالية هى ممارسة كشفية لهذا الوعى إبداعا ، وتذوقا ونقدا ؛ وهكذا يتكاملان بما يوحد بينهما على نحو ديالكتيكى أى بما أسميناه الفكر المبدع .

أما عن اختلاف الحكم الجمالى - بين الذاتية والموضوعية - فنقول فى معرض التوفيق بين الفريقين إن الحكم الجمالى هو محصلة لكل ذاتية الإنسان فى تفاعلها داخليا ، وخارجيا مع البيئة والآخرين ، هذا التفاعل يصهر كل هذه الأشياء فى سبيكة واحدة . ومن ثم لن يكون الاختلاف نقيصة فى الحكم الجمالى بل خصيصة ؛ ذلك لأن التفاعل تفاعل انتقائى وصراعى حيث تدخل البيئة طرفا فيه ، ويكون لذاتية الفنان الواعية القدرة على رفض البعض منها والسماح بالبعض الآخر ، ومن هنا يحدث التفاعل بدوره بين القيمة الجمالية والقيم الأخرى .

وعلى ذلك فمن الخطأ القول بانعزال القيمة الجمالية عن القيم الإنسانية الأخرى ؛ فالحقيقة فى المنطق لها جمالها العقلى وفضيلتها المعرفية ، وبنفس الكيفية فإن الفضيلة فى الأخلاق لها جمالها الاجتماعى ولها حقيقتها الموضوعية فى السلوك الإنسانى .

ولذا فإن الفن رؤية جمالية إنسانية يصوغها الإنسان بعد أن يتفاعل مع ذاته ومع بيئته ، فيجسد لنا هذا التفاعل أعمالاً فنية متعددة الرؤى ومتعددة الأحكام الجمالية عبر العصور . وهذا ما ستتضح ملامحه خلال فصل «الفن والمعرفة» .

ومن ثم علينا أخيرا أن نحدد كيف أجبنا عن الأسئلة التى طرحناها لاعتقادنا بأنه من خلال هذه الأسئلة المفترضة والإجابات عنها ، من خلال الفصول المقترحة ، سندلى بدلونا فى هذه المناظرة الجمالية .

وأملنا أن نجنى ثمارا ناضجة فى مقابل ما بذلناه من جهد كان الباعث عليه حب الجمال ولا شئ آخر .

وللإجابة عن **«ما الجمال ؟»** أفردنا **الفصل الأول : معالم رئيسية فى تاريخ علم الجمال** . وهو عبارة عن مسيرة تاريخية توقفنا خلالها على محطات هامة فى تاريخ الفن والجمال . ولقد وضعنا فى اعتبارنا شيئين هامين : أن تتسع المسيرة إلى كم يسمح بتكوين رؤية بانورامية للقارئ لتاريخ فكرة الجمال ، وذلك من خلال الرؤى المتعددة للإنسان والفيلسوف ، وأقول ذلك لأن الرؤية الجمالية الأولى التى بدأنا بها المسيرة منذ العصر الحجرى بدأت بالإنسان فى علاقته بالطبيعة حيث جسد رؤيته الفلسفية فنا دون أن يتحدث عنها ، وكانت من السعة والشمول والتأثير فى حياته بدرجة أعمق بكثير مما يستطيعه الفن والجمال الآن . وكذلك حرصنا على أن تتنوع زوايا النظر ونماذج التوضيح والشرح فى

محاولتنا معالجة الرؤى الجمالية ، على نحو ينطوى على شئ من الجدة ليعمل على تحقيق متعة القارئ من ناحية ، وحفزه على الاستزادة من الأصول والنصوص الأصلية من ناحية أخرى .

وفى الفصل الثانى : « *ما العمل الفنى ؟* » ، حاولت أن أركز على العمل الفنى ذاته؛ ذلك لأننى أعتقد أنه لم يحظ بالاهتمام الكافى الشافى من جانب الفلاسفة والباحثين . إذ إنهم عرّفوه فى ركاب تعريف الفن بشكل عام . ومن شأن هذا التعريف أن ينأى بتعريف العمل الفنى عن الاختلافات النوعية بين الفنون فعرضت أولا للآراء والاتجاهات المختلفة فى الفن ، و أبنت عن إخفاقها فى تقديم رؤية متكاملة للعمل الفنى ، ثم استعنت بالمبادئ الفلسفية نفسها فى الكشف عن إمكانات العمل الفنى بتحليل عناصره المختلفة وبيان بنيته الخارجية والداخلية . وقد يرى البعض فى هذا التحليل ضربا من المشقة على وعى المتلقى وإدراكه ، غير أن من يرى هذا عليه أن ينصت إلى التوجيه القائل بأنك إن أردت من الشئ غورا وعمقا بعيدا فعليك أن تنفذ إليه من خلال تلال من الركام .

والفصل الثالث : « *فى الخبرة الجمالية* » .

يكشف عن أحدث التوجهات النظرية فى علم الجمال ، وهو البحث عن ما من شأنه أن يخلق هالة كيفية هى بدورها إحساس بالجمال (أى الخبرة الجمالية) ؛ ذلك لأن الاقتصار على حيازة كينونة موضوعية أو ميتافيزيقية للجمال ، الأمر الذى شُغل به الفلاسفة قديما ، لم يحقق تقدما لفكرة الجمال . فالجمال لم يعد فى نظر الفلاسفة المعاصرين صفة مستقرة فى باطن الأشياء ، بل هو مجموعة العلاقات التى يكتشفها الفنان والمتلقى . ومن ثم فقد أوضحت نوع الخبرة التى تكون جمالية ، وطبيعة موضوعها، وما يميزها عن غيرها من الخبرات ، وصورها وأشكالها المتنوعة ، ثم اختتمت ذلك بالكشف عن بنيتها «الخارجية والداخلية» ، الخارجية بعرض أهم خصائصها من خلال ما اتفق عليه من قبل فلاسفة الخبرة ، والداخلية من خلال ممارسة خبرة جمالية مع عمل فنى ، ولقد اخترت لوحة محمود سعيد « الصلاة » .

رابعا :« *الفن والمعرفة*» .

حاولت فى هذا الفصل أن أخرج بالتخصص إلى مجال أرحب أدير فيه السؤال عن علاقة الفن بالمعرفة . من حيث إن المعرفة هى مجموع الأنشطة الإنسانية التى يبدعها الإنسان خلال مسيرته التاريخية سواء أكانت فلسفية أو علمية .

ولما كنت أرى أن الإنسان موجود مركب من عناصر مادية وبيولوجية وروحية ، وأن هذه التركيبة تقتضى تعدد أنواع المعرفة حتى يمكن لكل نوع من المعرفة أن يقابل أو يفى بحاجة عنصر من العناصر التى يتألف منها ، لذلك نظرت إلى المعرفة نظرة شمولية ؛ فهى تحتوى الفن ، والفلسفة ، والعلم ، وأقمت حوارا بين ثلاثتها أردت به أن أكشف عن التكامل بينها ، ومن ثم الوصول إلى وحدة الإنسان وبالتالى إلى فاعليته وسعادته . ولعل فاعلية الإنسان العربى جد مطلوبة الآن لمواجهة ذلك الصراع الحضارى الذى كشفت عنه الأحداث التى نعيشها ؛ فالبقاء لمن يستطيع أن يقوم بدور فعال على مسرح الحضارة حرا ، طليقا من كل أشكال التبعية والقهر . فالحرية لا تتم إلا بالمعرفة ، والمعرفة ليست هى المعرفة التكنولوجية فقط ، فالتفوق التكنولوجى لم يورث أصحابه إلا المرض «التلوث البيئى والسرطان» والاضمحلال الوجدانى الذى أدى إلى الاغتراب والأمراض الأخلاقية ، وإنما المعرفة لابد وأن تشبع فينا كل ملكاتنا العقلية والوجدانية . ولن يتم ذلك إلا بتوظيف مبادئ الجمال وقيمه بحيث – كما قلت – تنتهى إلى رؤية متكاملة وإنسان متوازن ؛ فلقد وظفت الحضارة الغربية مبادئ الجماليات التى فتحت أمامها طريق الحضارة إلى ما يناقض القيم الجمالية كلها ؛ أى قيم الاستواء والتجانس والتنوع فى إطار الوحدة الإنسانية المتكاملة والمعرفة الشاملة لمظاهر النشاط الإنسانى ، بحيث يكون لزاما علينا أن نعى جيدا دروس الماضى وتوجيهات السابقين وخبراتهم ، سعيا من جانبنا إلى إقامة حضارة تتوازن فيها كل ملكات الإنسان الوجدانية والعقلية على السواء فى بنية متناغمة ، يعكس الجمال تناغمها ، أو يحقق تناغمها الجمال ، أيهما شئت .

لعنا بذلك نكون قد وفقنا فى رسم منهج جمالى يصل الإنسان بالجمال وبالحياة فى وحدة فاعلة . وآمل أن تؤدى فى آخر المطاف بفلسفة الجمال أو الإستطيقا إلى أن تكون فلسفة للإنسان .

وفاء محمد ابراهيم

الفصـــل الأول

معالم رئيسية فى تاريخ علم الجمال

فن العصـــر الحجرى
« القديم والحديث »

لما كان الحديث عن اللغة حديثا صعبا لأننا لا نملك عن تطورها خلال حقبة ما قبل التاريخ شيئا ، فإننا نجد بالتالى إنه لا يمكن الحديث عن فنون قولية ، وإنما كان الفن التجسيمى أحد الوقائع المميزة للوجود الإنسانى (١) . وقد كان وسيلة الإنسان فى حواره مع البيئة من حوله . وقبل أن نعرض لطبيعة هذا الحوار ، نقول إننا سنكشف عن الفكر الجمالى لهذه الفترة ، من خلال تطور الفنون وتعاقبها . ولما كان الإحساس الجمالى إحساساً نظرياً أوليا سابقا على أى نموذج ، ولما كان كذلك موقف التذوق هو الموقف الأساسى لكل خبرة جمالية ، فالفنان هو المتذوق الأول لما يجسده لنا سواء كان كلمة أو كتلة أو صوتا ، وعليه فإن الأعمال الفنية ما هى إلا نتيجة لمقدمات تذوقية ، وإن الإحساس الجمالى يجسد وجهة نظر لفنان ما . ولما كان الفنان هو القادر على استشعار النموذج الجمالى لمجتمعه لما يمتلكه من خبرة جمالية كشفية تصهر الخاص والعام معا فى نموذج ذى دلالة عن الفترة الزمانية التى عاش فيها ، لذا يمكن اعتبار الفنان من هذه الزاوية بمثابة المرجع الأساسى فى ما يمكننا أن نستقيه من طبيعة الجمال كما عكستها أعماله الفنية .

نعود إلى الحديث عن طبيعة الحوار الذى تم بين الإنسان فى العصر الحجرى (قديمه وحديثه) وبين الطبيعة ، فنقول إن هذا الحوار اتخذ مستويين :

١ – **أولهما حسى** : إذ إنه اعتمد بالدرجة الأولى على الحواس ومعطياتها كما هى عليه فى واقعها الطبيعى .

٢ – **ثانيهما تجريدى** : بواسطة العقل ومحاولة النفاذ إلى جوهر الأشياء وباطنها .

---

(١) إيتين سوريو : الجمالية عبر العصور . ترجمة د.ميشال عاصي ص ٣١ .

فى المستوى الأول كان يغلب على الإنسان الفكر العاطفى المباشر، فهو لم يميز بين عالم الطبيعة وعالمه الإنسانى ، فالعلاقة بينهما هى علاقة المخاطبة «أنا – وأنت» الأساس فيها ، هو نظرة الإنسان فى هذه المرحلة إلى الطبيعة على أنها كائن حى مثله ؛ لها نفس وإرادة ووجدان كنفسه هو وإرادته ووجدانه ، ولذا كان يرى أن للطبيعة قدرة على تفهم رموزه وتأملاته وما تنطوى عليه من أفكار ، لقدرته هو شخصيا على فهمها . من هنا كان الفن لدى إنسان هذه الفترة خطابا مباشرا إلى الطبيعة تحولت فيه كائنات الطبيعة إلى أشكال مرسومة أو منحوتة يقترب برموزها الإنسان من روح الطبيعة المحيطة ؛ فكأنه رأى فى كائنات الطبيعة مفردات تتألف منها لغة الطبيعة ، فصاغ منها ما شاء وخاطب بها الطبيعة .

ولذا كان فنان العصر الحجرى القديم عندما يصور حيوانا على صخرة ، فإنه كان ينتج حيوانا حقيقيا ، ذلك لأن عالم الخيال والصور ، ومجال الفن والمحاكاة المجردة ، لم يكن قد أصبح فى نظره ميدانا خاصا قائما بذاته ، مختلفا عن الواقع التجريبى ومنفصلا عنه ، ولم يكن قد واجه حقيقة المجالين المختلفين بعد ، وإنما رأى فى إحدهما استمرارا مباشرا متجانسا للآخر . وهو يتخذ – كما يذكر أرنولد هاوزر فى كتابه « الفن والمجتمع عبر التاريخ » – من الفن نفس الموقف الذى اتخـذه ذلك الهنـدى الأحـمر المنتمى إلى إقليـم سـيو Sioux ، الذى تحدث عنه ليفى برول Livy-Brull ، والذى قال عن باحث رآه يقوم بإعداد رسوم : «إننى أعلم أن هذا الرجل قد وضع كثيراً من ثيراننا البرية فى كتابه ، لقد كنت هناك عندما فعل ذلك ، ومنذ ذلك الحين لم تعد لدينا ثيران» (١) .

ومن الطبيعى فى هذا المستوى أن يكون الفنان ذا خصائص متميزة من القدرة على الملاحظة والدقة فى التحديد والتصويب ، والتأمل الفاحص ؛ ولذا كان الفنان الأول هو الصياد . ولقد عبر عن انطباعاته وانفعالاته بما فيها من إعجاب أو خوف . أو رهبة للحيوانات التى كان يصطادها بواسطة تصويره لها . كما يلاحظ أيضا فى هذا المستوى أنه كان هناك فن داخل الكهف وآخر خارج الكهف . وقد أسىء فهم طبيعة نوعى هذا الفن، حيث تم رد الأول إلى أنه «لا فن» ، بدليل اختفائه فى داخل الكهف ، ورد الثانى إلى أنه فن من أجل الأغراض العملية والسحر .

وفى الحقيقة يمكن أن نفسر الفن خارج الكهف بأنه بالفعل ؛ فن من أجل المقاصد العملية وهى الصيد ؛ أما الفن داخل الكهف ، فإنه نتاج تفاعل الإنسان مع ذاته بعد تفاعله

---

(١) هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ . الجزء الأول . ص ١٨ .

مع بيئته ، فهو تلك الرؤية الجمالية التأملية الخاصة ونتاجها هو هذا الفن الخالص . ولما كانت فكرة عرض المعروضات الفنية لم تتبلور بعد ، فإن ذلك لا ينقص أبدا من الحكم الجمالى الذاتى الذى أبقى على الجميل واحتفظ به من خلال ذات فاعلة عارفة ومتذوقة للجمال .

أما المستوى الثانى (التجريدى) فإنه يعلن عن بدء العملية التأملية لدى الإنسان فى مجال الفن ، حيث انفصل بذاته عن الطبيعة ، وتحققت له تلك المسافة التى تسمح له بأن يفعل خياله فعله فى تحويل المحسوس إلى مجرد ، والمادى إلى شكلى . ولقد ساعد على ذلك عدة عوامل . فقد استقر فى جماعات حول أرض معينة ، وأصبحت له عبادات وطقوس وشعائر؛ ومن هذه العبادات والطقوس أيقن أن ثمة عالما آخر فيما وراء أو فيما فوق هذا العالم الذى يعيش فيه . فكان الفنان فى هذا المستوى هو المزارع المتأمل فى دورة الفصول والأرض والسماء ؛ تلك الدورة الخالدة الباعثة على التأمل ، وإنتاج فن تجريدى يبقى على الثابت والخالد ، ورمزى يرمز إلى دلالات تتجاوز زمانه ومكانه . ولقد فسر هاوزر فن العصر البدائى على أنه يفتقد إلى التعبيرية ، كما أنه لم يكن القصد منه أن يعرض على آخرين ، وذلك لأنه كان يوضع فى أماكن لا يتسرب إليها شعاع من الضوء . وإن وضع الصور فى كهوف معينة وفى أجزاء محددة إنما يلائم بوجه خاص السحر لا الميل إلى التعبير الجمالى أو الغاية الزخرفية [(١)] . ولكن يبدو أن هاوزر قد جانبه الصواب ، فعلى الرغم من أن فن الإنسان الأول نشاط ارتبط فى المرحلة الحسية بدوافع عملية ، كما ارتبط فى المرحلة التجريدية بمقاصد طقوسية أو دينية ، إلا أن هذا كله لا ينفى عنه كونه إبداعا ورؤية جمالية فى أصلها الأول ، وإن كانت قد وظفت توظيفا عمليا فى مرحلة وتوظيفا ثيولوجيا فى مرحلة أخرى ، ومن الخطأ عند التحليل الدقيق أن نخلط بين المنشأ والوظيفة ، ولذا يظل فن الإنسان الأول «فنا» بإبداعه ورؤيته الجمالية ، برغم خلوه من التعبيرية الحديثة ، وبرغم أنه لم يكن قرين مهمة العرض على الآخرين. (اللوحة رقم «١»)

وفى الحقيقة أن سلب الإحساس الجمالى والقدرة على التعبير الفنى من إنسان ماقبل التاريخ إنما هو تفسير ظالم لإنسانيته . فكما يقول سوريو : «إن الخطأ الرئيسى المرتكب فى كل من التفسيرات لفن ما قبل التاريخ سواء أكانت مرتبطة بالسحر أو

(١) أرنولد هاوزر – الفن والمجتمع عبر التاريخ – ص ١٩ الجزء الأول .

الميثولوجى أو بالواقعية ، إذا نحن عمدنا إلى فصلها بعضها عن بعض ولم نبق إلا على واحدة من أفضلها فقط ، هو أن الباحثين قد عالجوا فن ما قبل التاريخ وهم ينطلقون من قواعد ومفاهيم حديثة ، ومسبغين عليه شروحات وتفاسير منبثقة من الواقع الفكرى لإنسان اليوم»[١] .

ولذا فإننا ونحو فى تعاقبنا التاريخى لتطور الفن من العصر الحجرى القديم إلى الحديث ، سنجد أن كثيرا من الأسئلة سوف تثار : ما طبيعة هذا الفن ؟ هل هو فن واقعى أم تجريدى أم سريالى ... ؟ فلشد ما أعجب سلمون ريناخ Salamon Reinach بالواقعية المزعومة فى رسوم بعض الحيوانات الراكضة كالثيران وغيرها ، ولطالما دهش السرياليون فيما بعد لتراكب الرسوم المحفورة وتداخلها بعضها فى بعض . وحسبنا أن ندرك تأثير فن الرسوم الجدارية البدائية على فن بيكاسو ولاسيما الخزفى منه . ومع هذا لا يصح الاستنتاج مطلقا بأن مبدعى تلك الآثار الجميلة قد مارسوا الفن لأجل الفن ذاته ، لأنه – فى المقابل – كان مرتبطا بالسحر وبالمقاصد الميثولوجية ، وبالمناسبات الاجتماعية . وهكذا يبدو أن من المحتمل أن يكون ما سعت البشرية إليه وطلبته عن طريق الفن أرحب بكثير وأعمق مما يلجئ الفن إلى طلبه فيما بعد [٢] .

---

(١) إيتين سوريو – الجمالية عبر العصور – ترجمة د. ميشال عاصي ، ص ٤٣ .

(٢) إيتين سوريو – المرجع السابق ، ص ٤٤ .

فن مصـــر القديمة

لما كانت الحضارة المصرية من أعرق الحضارات وأكثرها قدما ومن أعمق الحضارات وأبعدها زمنا ، فلابد للباحث فى أى جانب من جوانبها أن يضع فى اعتباره :

١ – العمر المديد للحضارة المصرية ، والذى يصل إلى أكثر من ثلاثة آلاف عام فى التاريخ المدون وهذا بدوره يؤدى إلى شيئين هامين :

(أ) سنة التطور التى لابد أن تتسم بها هذه الفترة العظمية للحضارة المصرية بما تحمله من ظواهر وأفكار .

(ب) صعوبة احتواء تلك الأفكار وتطوراتها فى نسق فلسفى واحد ، هذا إذا لاحظنا أيضا أن المفكر المصرى كان يحتفظ بالقديم بجانب الجديد ، مما يؤدى أحيانا إلى اتهامه بالازدواجية والتناقض .

٢ – امتزاج الحياة والفكر والدين امتزاجا تاما .

ولذا نجد تضاربا فى الآراء حول الفن والإحساس الجمالى فى مصر القديمة . فمثلا يرى بولدوين سميث E. Boldwin Smith أنه من الصعب تخيل أن للمصريين موقفا جماليا تجاه الفن ، مؤكدا ذلك بتوارى تماثيلهم ورسوماتهم فى المعابد والمقابر بعيدا عن المتلقى ، بالإضافة إلى أنه يرى أن تقديرهم العظيم للعمارة وحجمها كلما كان قدر الملك الإله عظيما . ويسوق سميث حجة أخرى فى محاولة لإثبات الافتقار إلى الحس الجمالى عند المصريين من خلال استخدامهم لكلمة nefer بوصفها صفة للجميل تطلق أيضا على الخير والجميل والملائم ، كما تفتقد اللغة المصرية القديمة إلى كلمات الفن أو الفنان [(١)] .

ولعلنا نقول إن توارى التماثيل والرسوم فى المعابد والمقابر لا يدل إطلاقا على

(١) Monrol C.Beardsly : Aesthetics from Classical Greece To the present . P., 22.

افتقار إلى الحس الجمالى لدى المصريين ، بل على العكس . فكما قلنا - إن الفن البعيد عن العيون نتاج تفاعل الإنسان مع ذاته بعد تفاعله مع بيئته ، فهو رؤية تأملية خالصة ترتبط بالخصوصية ، والامتلاك لذات فاعلة عارفة ومتذوقة للجمال ، بالإضافة إلى أن عدم التحديد لكلمة «جميل» وإطلاقها على الملائم والخير هو ظاهرة استمرت طوال الفكر الإنسانى حتى أننا مازلنا إلى اليوم نتسمع صداها فى المناقشات الدائرة حول تحديد الجميل أو الجمال . ومن ناحية أخرى يؤكد «سوريو» أن الشعب المصرى هو الشعب الفنان حقا .. لأن العقل ... يبدى نشاطا لا يعرف الكلل من أجل إشباع الحاجة التى تعذبه ، وهى الإعلان عن فكره فى الخارج بواسطة ظاهرات طبيعية وكأنه يعالج هذه الظاهرات ويكيفها ليصوغ منها أغراضا للحدس لا للفكر [1].

وعلى كل نتساءل الآن عن ماهية طبيعة الفن والحضارة المصرية القديمة ؟

ولتتضح لنا طبيعته ، لابد أن نتذكر ما بدأنا به حديثنا . فالفن المصرى القديم متطابق مع البنية الاجتماعية للحضارة المصرية . ونجد أن هذه البنية تتكون من ثلاث طبقات الفرعون وما يتصل به من علية القوم ومنهم الكهنة ، والطبقة الوسطى المكونة من الأطباء والإداريين وكبار موظفى الدولة ، والشعب . فإذا ما حاولنا بقدر من التجاوز دمج الطبقة الوسطى بالعليا ، سيبقى عندنا ثنائية اجتماعية يقابلها ثنائية فى الفن . فالفن المصرى يكاد ينقسم إلى فن خاص بالطبقة العليا ، وإلى فن خاص بالشعب .

الفن لدى الطبقات العليا :

يمكننا أن نقول إنه كان للفن لدى هذه الطبقات توظيف جديد ، خرج به عن مجرد أن يكون مقيدا إلى دواعى «عملية» وأخرى «دينية» ، إذ إن هذه الطبقات قد تركت هذه الدواعى العملية فى الفن إلى الطبقات الدنيا المنغمسة - بحكم تدنيها فى الدرج الاجتماعى - انغماسا مباشرا فى الأعمال ، كما اعتبرت الطبقات العليا أن العلاقة التى تربط الفن بالدين إنما هى ميراث العصور التى مضت ، وعلى ذلك فقد انصرف الجانب العملى للفن إلى دنيا الطبقات ، وبدا الجانب الدينى للفن ميراث الأجداد .

---

(١) إيتين سوريو - الجمالية عبر العصور - ترجمة د. ميشال العاصي . ص ٦٣ .

ولما كان قوام الطبقة العليا أفرادا شديدى الثقة بأنفسهم ، أحراراً فيما تمليه إرادتهم ، لذا لم يميلوا إلى التقليد كل الميل ، بل راحوا يعملون على «التوسيع» «والإضافة»؛ فبعد أن كانت دائرة الفن قبلهم لا تتسع لأكثر من الرسم والنحت ، اتسعت دائرته لديهم لتشمل ألوانا من فنون اللغة كالأمثال والأشعار والقصص النثرى وبليغ الخطابة * ، ونماذج من فنون الحركة كالرقص والتمثيل الصامت وألعاب المهرجين ، وصورا من فنون الخط الذى يمثله اللغة الهيروغليفية التى تدخل - كما يقول سوريو - من الناحية الفنية فى صميم التأليف الزخرفى والتزييني . وإن هذه النقطة بالذات هى من الأهمية بمكان بحيث إن تفسيرها الجمالى لم يحالفه التوفيق إلا نادرا جداً (١) .

كما عمدت الطبقة العليا إلى توجيهات سيكولوجية جديدة تجاه الفن ، جاعلة له فى نفوس أفرادها فعل التسرية والتلهية والترفيه ، وهذه «إضافة» وظيفية لحقت بالفن ، على أيديهم ، بحيث لنا أن نقول إن خطاب الفن لكوامن اللذة فى الإنسان قد انتظم عقده فى أبهاء قصور العلية من المترفين والحاكمين ، كما اكتمل للفن - بما أضافوه إليه وظيفيا - شمول وتأثير على الوجود الإنسانى . فهو يخاطب العقل بارتباطاته العملية ، ويصالح الروح بدلالاته الدينية ، ويداعب الوجدان بتأثراته الترويحية .

وقبل أن ننتقل إلى الفن الخاص بالطبقة الشعبية أو الفن العام نقول إنه كان هناك فنون للكهنة - لما لهم من مكانة مميزة فى النظام الاجتماعى المصرى - تعكس خيالهم الدينى وتسعى إلى بناء الفن على «رمز» مقدس ، على النفس أن تستشرف معناه أو تستكنه الدلالة فيه ، وهو فن يشرق على الروح من «الغرب» - حيث عالم الموتى - فهو يقوم على التناقض والغموض ، وينتزع المهابة من الضخامة ، ويركز على الجلال أكثر من تركيزه على الجمال ، فيثير الرهبة ولا يشبع الرغبة . ويتضح ذلك فى المعابد الضخمة ، واللوحات الجدارية العظيمة .

الفن لدى الشعب :

أو ما يمكن أن نسميه فنون الكادحين والعاملين ، فهى تعكس واقعهم المادى وترتبط بالجانب العملى من حياتهم ، وإن كانت كل حياتهم لا تخرج عن العمل ، فنادرا ما تنصرف

---

* انظر كتاب حسن سليم «ادب الفراعنة» في جزءين . الجزء الأول خاص بالقصص والحكم والتأملات والرسائل والجزء الثانى فى الدراما والشعر وفنونه - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٥ .

(١) إيتين سوريو . الجالية عبر العصور - ترجمة د. ميشال عاصى . ص ٥٧ .

فنونهم عن المقاصد العملية ، فهم يهتمون برسم الموضوعات العادية المألوفة ، من طيور وحيوانات ومواقف حياتية للأفراد العاديين كالصناع والخدم والعبيد ، وهم يقومون بأعمالهم اليومية ، وكان الفنان يصنع - فى إبداعه لتلك الموضوعات - قاعدة ينطلق منها ليصوغ التعبير الحى والتصويرى عن الأفكار والمشاعر العامة التى يجسدها الواقع المحسوس ، وهنا كان يستخدم الأسلوب غير الرسمى المتحرر إلى حد ما ، حيث كان يهتم بالمشاركة الجماعية فى بناء الأعمال الفنية مثل المسلات الحجرية أو إقامة نصب لفرعون أو لشخصية ذات مكانة ، فلقد كان المصريون يذهبون جماعات لإحضار الكتل الصخرية الجميلة أو يجلبون المسلات الحجرية محمولة فوق مياه النيل بين مركبين ، وتسحبها زمرة من العمال بواسطة «الجمال» وكأنهم صورة مصغرة تنوب عن مختلف فئات الشعب ، وقد تداعت إلى ضفتى النهر جماهير كثيفة تبتغى التفرج والمتعة ، بينما راح الجنود يضربون نطاقا حاجزا أمامها . فترتفع أيدي الجماهير ويتعالى صياحها مرددين الأناشيد وتصرخ الحناجر بالغناء مصحوبا بموسيقى الناى والمزمار [1] . وهذا يعنى باختصار أن ثمة احتفالا عاما تشترك فيه جموع الشعب فى الفعل الحضارى ، وهو ذلك الفن ذو المكانة الكبيرة فى نفوس المصريين .

وفى ضوء ما سبق يمكن أن نقول إن الفن المصرى القديم يدور حول محورين هما :

١ - الشعور الدينى العميق ، الذى يتركز فى فكرة الخلود .

٢ - إيمان المصرى بعظمة وضخامة حضارته التى تدور حول فكرة الفرعون الإله .

ومن هذين المحورين يمكن أن نقول إن الجمالية فى الفن المصرى القديم هى جمالية عقلانية عقائدية تعد أقرب إلى الجلال منها إلى الجمال بمفهومه الحديث . (اللوحة رقم «٢»)

---

(١) إيتين سوريو - الجمالية عبر العصور - ترجمة د. ميشال عاصى . ص ٧٠ .

بداية النظر الفلسفى الجمالى

لم يخل عصر من عصور البشرية من وجود الفن بأنماط مختلفة ، يعكس كل نمط منها قدرة الإنسان على التعامل مع الوسائط المادية ، كما أن هذه الأنماط تعكس أيضا التوجهات النفسية التى تترجم عن مكانة كل فن فى نسق الحضارة والثقافة المحيطة بالإنسان.

وقد يرى البعض أن الحديث عن بدء الفكر الفلسفى الجمالى باليونان هو إجحاف بحق الحضارات السابقة على الحضارة اليونانية فى التفلسف ، إلا أننا مع إيماننا الكامل بهذا الحق الإنسانى ، إلا أننا قد أخذنا بهذا التقسيم الزمانى لأنه بداية الفكر الفلسفى الجمالى للإنسان من حيث كونه كذلك عبر مسيرته الحضارية . كذلك إننا نعرف عادة الفكر الفلسفى لأى موضوع من الموضوعات بأنه فكر يتميز بخاصتين :

(أ) إنه فكر تنظيمى تلخيصى . أى أنه يحاول أن يرد الكثرة وإلى وحدة .

(ب) أن هذه الوحدة لابد أن تتجلى على صورة مبادئ . وكلمة مبدأ لابد أن نفهمها لغويا . فهى تنطوى على دلالة مكانية . وأيضا على دلالة عقلية عندما ترد الكثرة إلى هذا المبدأ .

ويبدو أن هذا التفكير الذى بحث رد الكثرة إلى وحدة أو مبدأ ما ، لم يعرف إلا فى القرن السادس قبل الميلاد لدى اليونان القدماء ، وذلك لأن الفكر السابق أى الشرقى لم ينتبه إلى ضرورة البحث عن رد الكثرة إلى مبدأ ، بالإضافة إلى ذلك فإن كلمة فلسفة التى هى علم المبادئ والكليات التى تتكون من مقطعين «فيلو» أى محبة ، و «صوفيا» أى الحكمة (محبة الحكمة) قد صكت على يد الفيلسوف اليونانى فيثاغورث فى أواخر القرن السادس قبل الميلاد .

نظرية الجمال عند أفلاطون

لقد بحث أفلاطون فى الجمال فى إطار الدراسة الإيستمولوجية أو نظريته فى المعرفة ، ولما كانت نظريته فى المعرفة يدور مدارها حول تفسير الواقع بالاستناد إلى إطار مرجعى ثابت وهو عالم المثل ، ذلك العالم الذى انتهى أفلاطون فى تحديد علاقته بعالم الأشياء بأنها علاقة محاكاة ، ولما كان الجمال عند أفلاطون هو فكرة من الأفكار أو مثالاً من المثل التى تحكم عالم الإنسان والواقع ، فقد طرح أفلاطون سؤاله عن الجمال لتعريفه وتحديده وكيفية الوصول إليه خلال محاورات كثيرة بدأها بمحاورة «هبياس الأكبر» حين سأل سقراط هبياس عن ما هو الجمال ؟ على لسان شخص أخر . فرد هبياس : ألا يريد صاحب هذا السؤال أن يبلغ إلى معرفة ما هو الشئ الجميل ؟

فأجاب سقراط : لا أعتقد ذلك ياهبياس إنه يسأل عن الجمال ما هو ؟

فقال هبياس : وما الفرق بين الواحد والآخر [1] .

فاندهش سقراط . ومضى على الطريقة الأفلاطونية فى الحوار حيث يجيب المحاور وتتضح عدم دقة الإجابة ، ويظل المتحاوران هكذا يدخلان التعديل والتنظيم حتى يستقيم المعنى ويتضح . لأن أفلاطون يهدف إلى اكتشاف العنصر المشترك بين الأشياء الجميلة أو تحديد فكرة الجمال التى بها تكون الأشياء جميلة ، ولعل نظريته المعرفية كانت معينا له فى ذلك . إذ إن نظرية المعرفة عند أفلاطون تتميز عن نظرية أستاذه سقراط بأنها معرفة لاتقتصر على المعرفة الخلقية فحسب ، بل استطاع أفلاطون أن يمتد بها لتشمل الأخلاق والطبيعة والسياسة والفن . ومدخل النظرية المعرفية عنده هى تلك العبارة التى سوف نطبقها هنا على الجمال ، وهى أن «المعرفة تذكر» . وبذلك يطرح السؤال التالى نفسه : تذكر ماذا ؟ ومن ذا الذى يتذكر ؟ ومن شقى السؤال يتضح أن طرفى أو قطبى المعرفة هما موضوع المعرفة ، والذات العارفة ، ثم المنهج المعرفى الذى تتوسل به الذات للوصول إلى المعرفة ، وموضوع المعرفة هنا سيكون هو الجمال ، والذات العارفة هى الذات المحبة لرؤية الجمال (الفنان الصادق) ، والمنهج الذى سيربط بينهما هو الحب الذى يترقى بالنفس على نحو جدلى من الجمال الحسى إلى الجمال فى ذاته . وذلك لأن أفلاطون قد رفض فى نظريته المعرفية الاعتماد على الحواس لعدم قدرتها على الحصول على معرفة تتصف بالثبات والوحدة والإطلاق ، وذلك لأن المعرفة الحسية ما هى إلا معرفة للوهم وليست معرفة لجوهر الأشياء .

(١) Plato : Hippias Majar, Trams. by: Paul Woodruff oxford, blackwell,p 9

وفى ضوء ذلك رفض فن عصره ؛ فهو فى نظره فن يحاكى المحسوس المتغير ، المتعدد ، النسبى ، وهو محاكاة للمحاكاة فالرسام حين يرسم سريرا أو سكينا ، يرسم ما يصنعه النجار أو الحداد لا السرير فى ذاته أو السكين فى ذاته أو المثال eidolon (١) .

والمحاكاة عند أفلاطون من أصعب المصطلحات التى يستخدمها فى جمالياته ؟ وذلك لأن دلالتها تتسع وتتفاعل باستمرار مع تطور الديالكتيك حيث يتحول إلى معان ومترادفات قريبة لمعناه مثل المشاركة Methexis (Participation) والتشابهhomoisis(likeness) والشبة Paraplesia (likeness)(٢) . كما أنها تنقسم إلى محاكاة حقيقية ومحاكاة مزيفة .

فالمحاكاة المزيفة هى ما تحاكى الواقع المحسوس من حيث إنها «شبه» مضلل أو مخادع ، وقد قدم افلاطون نموذجين لهذا النوع من المحاكاة المزيفة والمبنية على الظن doxa وتتمثل فى فن الخطابة السفسطائية والشعر التمثيلى أو الدرامى ، من حيث إن فى هذين الفنين خداعا وإيهاما بأن المظهر هوالحقيقة .

أما المحاكاة الحقيقية فهى صنعة ذلك الفنان الذى يبحث عن المثل أو الصور التى سوف تظهر جميلة . فالفنون عند أفلاطون تجسد بدرجات متنوعة الكيفية الخاصة بالجمال « takalon » (٣) ، وذلك مثل الفن الغنائى والملحمى فى الشعر . وقد قدم شعر بنداروس نموذجا لهذا الشعر الذى تتوافر فيه المعرفة الحقيقية للجمال ، أما بالنسبة لفن التصوير الجميل لديه ، فهو الفن الذى يحافظ على النسب والقياس .

ومن هنا يمكن أن ينتهى إلى أن شرط تسمية الفنون بأنها جميلة عند أفلاطون أن تمنحنا معرفة أو تساعدنا فى إحراز هذه المعرفة . أما تلك الفنون التى تقوم على الظن doxa أى عدم فهم المثل الخالدة ، وخاصة مثال الجمال فى الفنون ، فقد اعتبرها أفلاطون - فى الجمهورية - محاكاة المحاكاة ، فشكك فى قدرتها على توصيل أية معرفة ؛ ولذا وضع الشاعر فى المستوى السادس للمعرفة . وفى فايدروس وفى آيون فسر أفلاطون شعر هوميروس بأنه لا هو فن ولا هو معرفة ، لأنه لا يعرف ما يقول عن ما هو الصواب أو الخطأ (٤) . أو بمعنى آخر لا يستطيع أن يتجاوز الجزئى المحسوس إلى الأصول الثابتة أو النموذج الأول .

---

(١) Maroe C. Berdsley : Aethetics from classical Greece to the present p. 35 .

(٢) The Encyclopedia of philosophy. Vol, 1 , p., 19 .

(٣) Manroe C. Beardsly : oP. C. T . P, 39.

(٤) The Encyclopedia of philosophy , Vol, 1, P.,

ومن هنا نصل إلى المصطلح الرئيسى الثانى من مصطلحات أفلاطون وهو الجمال . وهو عنده الصفة التى تسرى فى الأشياء الطبيعية والفنية . وعلى الرغم من أنه يبدو أن هناك أنواعاً من الجمال ، تلك التى تظهر فى الناس والتماثيل وغيرها من الأشياء المتعينة Concrete فى هذا العالم الواقعى ، إلا أن هناك نوعا واحدا من الجمال ، ألا وهو الصورة الأصلية للجمال ، وهو نوع لايمكننا رؤيته بأعيننا بل نفهمه إدراكا بالعقل وحده (١) . وعلى نفس الدرب المعرفى النظرى تصور أفلاطون فى محاورة المأدبة طريق النفس وهى صاعدة إلى مثال الجمال بواسطة الحب « eros » وذلك هو المنهج المقابل للرياضيات فى الجانب النظرى ، فبالحب وحده يبلغ المحب إلى كل ما هو خالد وإلهى .

فما طبيعة هذا الحب الأفلاطونى ؟

إنه من أبناء فورروس Paros أى الوفرة ، وبنيا Penia أى العوز أو الفقر ، ولذا فهو رقيق وماكر وحكيم ، غنى فى إمكاناته راغب فى إكمال طبيعته وإتمام صورته (٢) . أى أنه محب للمعرفة الجمالية على وجه الخصوص .

ولنتساءل كيف يأخذ الحب بيد المحبوب ليصل إلى محبوبه الخالص أى الجمال فى ذاته ؟ يصور لنا أفلاطون ذلك الطريق فى محاورة فايدروس حيث تتقدم النفس المحبة للجمال من جمال الجسد إلى جمال العقل إلى جمال المؤسسات والقوانين والعلوم فى ذاتها وأخيرا إلى الجمال فى ذاته (٣) .

وبذلك تتم الرؤية المباشرة للجمال ويرى المحب حقيقة الجمال ، وهذا هو الجدل الصاعد . ثم تعود الأرواح هابطة مشحونة بالرؤية الحقيقية للجمال ، فتروح بقوة الحب للجمال تبدع فى فنونها المختلفة . ولكن ما هو الضامن لهذه المعرفة لحقيقة الجمال ؟ الضامن هو «التذكر» . ويروى لنا أفلاطون فى محاورة فايدروس أسطورة النفس المجنحة التى يشبهها بعربة ذات جوادين ، حصان أبيض وهو الأيمن ، رمز الشجاعة ، وحصان أسود هو الأيسر ، رمز الرغبة والشهوة ، يقودها حوذى هو العقل ، وهذه النفس تحلق فى العالم العلوى لتقوم برحلة معرفية سنوية يشبع فيها النظر برؤية «الجمال» ، وقد يضعف أحيانا دورانها حول المثال وتثقل فتضطر للهبوط وتتحول حركة النفس من تحليق إلى

---

(١) Menrol C.Beardsly : Aesthetics from classical . Greece to the present P., 41

(٢) هويسمان : علم الجمال أو الإستطيقا . ص ١٤ . ترجمة د. أميرة مطر .

(٣) Menrol C.Beardsly : oP. cit, P.,

زحف، وتسكن فى أى من الأجسام ولكنها تظل محبة للجمال ، وتتذكره عندما تلمح محاكاة للجمال على الأرض ، فتنتاب النفس أو المحب رجفة ويملؤه شعور غامض يدفعه إلى أن يوجه بصره فى اتجاه موضوع الجمال فيقدسه تقديس إله ، وقد يحدث له أثناء إبصاره تغير نتيجة للرجفة التى تنتابه فيكسوه العرق والحرارة لأنه بمجرد أن يتلقى فيض الجمال عن طريق عينيه يدفأ فيؤثر الدفء فى نفسه فينشط نمو الريش الذى يغلف روحه فتلين منافذه ، لأن الحرارة تصهر ما كان صلبا يمنع الريش من البزوغ . ويحدث نتيجة لهذا أن تقوى الأجنحة التى يمكن للنفس بواسطتها أن تحلق وتعود مرة أخرى إلى العالم الذى كانت تعيش فيه قبل سقوطها (١) .

الفن والأخلاق :

إذا كانت فلسفة أفلاطون تدور حول تحرير النفوس من أجسادها أو كهفها لتنطلق بواسطة العقل ، تحصل المعرفة الحقيقية سواء فى المنطق أو السياسة أو الفن . فإنه لم يجعله تحررا بلا قيود ؛ فشرط التحرر هو المعرفة ، والمعرفة هى الضامن الوحيد لأن يلعب من يحصلها دوره الصحيح فى المجتمع سواء أكان الحاكم السياسى ، أو الصانع أو الفنان.

ولما كانت فلسفة أفلاطون فلسفة بناء ، بناء فرد وبالتالى بناء مجتمع ، فإنه حرص أشد الحرص أن ترتبط الفنون بالغايات الأخلاقية ، ولذلك فسر الطبيعة الخاصة للمتعة الجمالية بجانبيها السلبى والإيجابى ، فبقدر ما تعطينا الفنون استمتاعا ولذة خالصين ، وذلك عندما تكون المتعة الجمالية من نفس نوع وجنس المعرفة الفلسفية ، فذلك هو جانبها الإيجابى ، أما جانبها السلبى فهو محاكاة أو تصوير – وخاصة فى الشعر الدرامى– . لشخصيات غير نبيلة تسلك سلوكاً غير مرغوب فيه ، كالصياح والبكاء ، يغرى المستمعين بالانخراط فى بكاء أو ضحك غير سوى ، ولذلك أدان أفلاطون هذه المتعة لما لها من تأثير ضار على سلوك الأفراد (٢) .

ولذا أمر أفلاطون فى الجمهورية – أن تحذف قصص الآلهة والأبطال الذين يتصرفون بطريقة غير أخلاقية من برنامج تعليم الحراس (٣) . كما طالب أن يخضع الفن

(١) د. أميره مطر : فلسفة الجمال . ص ٣٦ .

(٢) Monroe C.Beardsly : Ibid, p.47

(٣) افلاطون : الجمهورية – ترجمة حنا خباز – ص ٤٢٢ .

للرقابة ولا تترك للفنان حرية الإبداع إلا وفقا للحقيقة ؛ والحقيقة هنا ليست إلا الحقيقة الأخلاقية (١) .

وبذلك يبرز السؤال التالى : هل معنى ذلك أنه ليس للفنون دور فى الحياة الثقافية ؟

لعل اهتمام أفلاطون الذى يصل إلى حد إصدار أمر بتكوين مجموعة رقابية من الشيوخ على الإبداع الفنى يكشف لنا عن إيمانه العميق بخطورة الدور الذى يمكن أن تقوم به الفنون فى تشكيل وتكوين الوجدان الإنسانى ، وذلك لأن النفس الفاضلة عنده هى تلك النفس المتوازنة التى يقودها الحوذى ، وهو «العقل» ، مسيطرا على جماح كل من الرغبة والشجاعة فى معادلة متوازنة ، تؤدى بالفرد إلى التكامل والقدرة على أداء مسئوليته الاجتماعية والثقافية في الجمهورية ، وفقا لقانون العدالة والعقل من خلال فن له طبيعة خاصة .

ومن هنا ننتهى إلى أن الفنان الصادق عند أفلاطون هو ذلك المحب العاشق للجمال الذى يتوق شوقا لمعرفته ، أما العمل الفنى فهو ذلك العمل المحاكى لمثال الجمال حتى وإن كان يصور محسوسا جزئيا فلابد أن يعود لنموذجه الأصلى . وأما عملية التذوق – فى ضوء ذلك – فما هى إلا العدوى التى تستثير فى المتلقى دعوى الفضيلة والسلوك الخير ، ذلك لأن الفنان عند أفلاطون مسئول مسئولية اجتماعية عن نشأة أفراد الجمهورية على أساس من الفضيلة ، التى يصورها من خلال قصص الأبطال والآلهة فى سلوكهم الحميد ، وهى عدوى تختلف عن عدوى تولستوى من حيث كونها تعتمد على الكيف ، لأنه ليس «الكل» يستطيع أن يصل إلى المعرفة الجمالية . إلا أن ذلك يؤدى إلى نقيضه وهو أن موضوع العمل الفنى الحقيقى لابد أن يبتعد عن الواقع ليحاكى مثال الجمال فى ذاته ، والمثال ماهو إلا صورة مجردة ، عناصرها هى النسب والهارمونية والتماثل والقياس ؛ وبذلك فهى لاتحتوى على موضوع واقعى ، فكيف ينادى أفلاطون بأن يمثل الفن موضوعات واقعية وأن يكون لها رسالة اجتماعية وأخلاقية .

فى الحقيقة أن هذه النقيضة يمكن حلها إذا ما وضعنا أمام أعيننا محاولة أفلاطون إقامة «جمهورية مثالية» واقعية فى الآن نفسه ؛ لأن جوهرها هو إضافة المعنى والجمال على العالم الذى نعيش فيه ، وهدفها إنقاذ الإنسان وتحريره ؛ فليست مشكلة أفلاطون الخلاص

(١) Monroe c . Beardsly : Op .Cit p.48

من عالم الواقع والهروب منه بخيالات وأوهام ، بل أراد أن يجسد للفرد قيما عليا ، وعليه أن يختار أن يحيا عالما بلا معنى وبلا شكل أو نظام ، أو أن يرتفع إلى عالم ذى معنى وشكل ودلالة يحكمه الفكر والعقل . فهما إذن مستويان لوجود واحد يحياه الإنسان مرة منساقا مع الأشياء تحركه الأحداث المتغيرة كيفما تشاء ، ومرة يوجه ويقود ويحدد بالمعرفة والعقل شكل الأحداث .

فلسفة الفن عند أرسطو

لعل التركيز الذى تم على أن كتاب فن الشعر هو المصدر الأساسى للنظرية الجمالية عند أرسطو قد أدى إلى كثير من القصور فى فهم النظرية على وجهها الصحيح ، فهو حقيقة قد أحدث تأثيرا عظيما فى الدراسات الجمالية ، وإن كنت أظن أنه تأثير نقدى أكثر منه جمالى . ولكن إذا كنا نرغب بالفعل أن نحيط بنظرية جمالية لدى أرسطو فعلينا أن نضع فى اعتبارنا نظريته فى النفس وآراءه الميتافيزيقية والأخلاقية ، فآراؤه هذه كلها تسرى فى مفهومه للجمال مما يؤدى إلى خصوبة كبيرة يصعب أحيانا تحديدها فى حدود معينة ، وأحيانا أخرى تثير الارتباك والحيرة حول النقطة التى يتعين علينا أن نبدأ من عندها .

وعلى كل فإنه إذا نحن التفتنا إلى المعنى الذى يقصده أرسطو من مفهومى الطبيعة والنفس فقد نفهم الكثير عن نظريته الجمالية . فالطبيعة عند أرسطو هى الطاقة التى تعمل فى اتجاه الغاية ؛ فالطبيعة تعمل على إيجاد الأشياء وفقا لخطة أو غرض . والنفس ليست جوهرا أو روحا ولكنها مبدأ الحياة ؛ فهى كمال أول لجسم طبيعى آلى ذى حياة بالقوة . والكمال الأول أو «الإنتلخيا» هو أولى درجات التحقق الفعلى لذلك الجسم الذى يتضمن إمكانية الحياة . فالفن والطبيعة – كما يقول أرسطو – هما القوتان الأوليان الرئيسيتان فى العالم ، والاختلاف بينهما هو أن الطبيعة تحتوى على مبدأ الحركة فى ذاتها، بينما من الفن تكتسب الأشياء صورها الجميلة بواسطة تلك الحركة التى تحدثها روح الفنان لإيجاد الأشياء الجميلة. فالفن ينافس الطبيعة من حيث كونه أيضا قوة مشكلة (١) « Patterned energy » وفق غرض أو تصميم ما Plan .

فى ضوء ذلك نقول إن الغاية هى المقولة الهامة فى فلسفة أرسطو ، حتى إننا لنستطيع القول بأن كل فلسفة أرسطو هى فلسفة الغائية ، وهى التى بموجبها يقارن ما بين الفن والطبيعة فى أن كليهما قادر على التشكيل ومنح الأشياء صورها العضوية وفقا لغرض أو غاية . ولكن إذا كانت الطبيعة هى هذه القوة العمياء التى تشكل الأشياء الطبيعية بواسطة تلك الحركة الأولى التى يدفع بها المحرك الأول ، فإن الإنسان هو القادر بواسطة تلك النفس الواعية فيه (وقد تناول أرسطو النفس على كل المستويات فهو يعرفها ويحلل عناصرها ، ويتحدث عن أنفعالاتها ، وتجاوب هذه الانفعالات مع البيئة المحيطة ومنها القدرة على التشكيل الفنى) على الإيجاد أو الصنع Poieses . ولقد ورد مصطلح الصنع فى كتاب الشعر بالمعنى الضيق أى المحاكاة ، بوصفها تمثيلاً للأشياء والأحداث (٢) .

(١) Gilbart and Kuhn : A. history of Aesthetics PP., 62 - 63.

(٢) The Encyclopedia of philosoply . Vol. 1 , P., 20.

ولما كانت عبقرية أرسطو – برغم تأثره الشديد بآراء أستاذه أفلاطون – لا تكمن فى تقديمه تعميمات ميتافيزيقية قد تتعارض مع أفلاطون ، بل تكمن فى اختبار عينات أدبية بنفس الطريقة التى اختبر بها النماذج البيولوجية عندما ألف كتابه عن الحيوان [١] . ولقد اختار الشعر وخاصة المأساة لتكون الجانب التطبيقى لنظريته فى المحاكاة . ولذا أطلقنا على نظريته «فلسفة الفن» ، لأنه ينطلق من الفنون المعاصرة له ويستقى منها مبادئ الفن الجميل أو التعبير الجميل .

فالمحاكاة عند أرسطو ليست فعل آليا ، وإنما هى إلهام خلاق به يستطيع الشاعر أن يوجد شيئا جديدا على الرغم من أنه يستخدم ظواهر الحياة وأعمال البشر ، التى تتسم بالجدية والكمال ، فى لغة منمقة مع استخدام كافة أنواع الزخارف الفنية . وعلى الشاعر فى محاكاته عند أرسطو ألاَّ يقص ما حدث لكن ما قد يحدث . وبذلك فالمحاكاة تختلف فى موضوعها عن التاريخ الذى يحاكى الجزئى ، ومن ثم فإنه فى الشعر تكون الاستحالة المحتملة أكثر استهواء على القبول من الاحتمال غير المصدق . والمحاكاة أو فن الشعر يعود لدافعين طبيعيين فى الإنسان :

الأول : أن الإنسان حيوان يهوى التقليد ويشعر بمتعة المحاكاة التى تصل به شيئا فشيئا أن يتعلم أن منها معرفة . كأن يدرك مثلا فى بداية أمره أن هذه الصورة صورة «كذا»، أو يشعر ببهجة المحاكاة عندما يحاكى الفنان ما قد كان ينفر منه فى الواقع مثل الجيفة . ولكن ما يضفيه من روحه وما يثيره من انفعالات يؤكد – كما يذهب أرسطو – القيمة الجمالية فيها [٢] وهو بهذا يكون أول من حاول فصل القيمة الجمالية عن القيم الأخلاقية والاجتماعية ، ويعارض بذلك أستاذه أفلاطون فى أن الفن لابد أن يصور كل ما هو جميل . فالمحاكاة عنده محاكاة جميلة لأى موضوع قبيح أو جميل .

ثانيا : أن الإنسان يستمتع بما يقدمه الفن من تناسق وإيقاع .

ولقد اهتم أرسطو بالشكل المنطقى للمحاكاة . فهى حدث له طول ناسب ، وهى حكاية كاملة لا مجموعة من الأحداث العارضة ، لها بداية ووسط ونهاية . ولذا تختلف

---

(١) فرنون هول – موجز تاريخ النقد الأدبى – ترجمة د.محمد شكرى مصطفى – أ. عبد الرحيم جبر ، ص ١٦.

(٢) Monroe C.Beardsly: Aesthetics from Classical Greece to the present. P., 59

عن المأساة فى الحياة الواقعية ، كما اهتم أيضا بالشكل الأخلاقى للمأساة حين وصف البطل بأنه رجل ليس شريرا كل الشر ولا خيرا كل الخير ، فهو فى منزلة بين هاتين المنزلتين ، ولكنه يتردى فى هوة الشقاءة ، لا للؤم فيه أو خساسة بل لخطأ ارتكبه . ويرى أرسطو أنه يجب أن يكون شخصا ذائع الصيت إلى حد كبير وموسرا ؛ شخصا مثل أوديب Oedipus [1] .

ثم يصل إلى الشكل الشعورى أو الوجدانى للمأساة الذى يرى أنه يتحدد فيما يحدثه فينا الخطأ التراجيدى للبطل من شعور بالشفقة والخوف ، وما يؤديانه من حالة من التطهير للمتلقى .

وقد أثار هذا المصطلح تفسيرات كثيرة بين النقاد ، صار كأنه نظرية أضيفت لأرسطو ؛ نظرية ليست خاصة بالمتعة المباشرة للتراجيديا فحسب ، ولكن خاصة بتأثيراتها السيكلوجية العميقة . ولقد تعددت معانى التطهير ، فمن قائل بالمعنى العلاجى للانفعالات بالتخلص منها عن طريق الدواء العقلى أو معالجة الداء بنفس الدواء . ومن قائل بالمعنى الدينى الذى كان واضحا فى طقوس الديانة اليونانية . وقد ذكر أرسطو هذا النوع الناتج عن التطهير بواسطة الموسيقى الدينية فى كتابه السياسة فذكر ما تحدثه من حالات من الجنون الصوفى يعقبها تطهير وهدوء[2] .

وفى الواقع كان من الممكن لأرسطو أن يكون على أرض أكثر صلابة لو أنه نادى – متمشيا مع تركيزه على الشكل – بأن المأساة الحقيقية تعطى «شكلا» لمشاعرنا ، ومن ثم فهى «تضبطها» وتجعل منها شيئا بعيدا كل البعد عن المشاعر الخطرة المبعثرة التى كان أفلاطون يخشاها [3] .

ولعل هذا يؤكد ما قلناه فى بداية حديثنا عن أرسطو من أهمية الاهتمام بنظرية النفس عنده ، فالنفس ذلك المبدأ الحيوى للجسم والمؤدى لفاعلية الإنسان بوصفه كائنا متحققا من ناحية أخرى ، لابد أن تكون دائما فى حالة متوازنة حتى تتحقق لها القدرة الإبداعية . والفنان هو تلك الحالة الخاصة من الإنسانية القادرة على إخراج ما فى الإنسان بالقوة ونقلها إلى الفعل فى أشكال وصور جميلة ، وحالة التطهير هى تلك الحالة التى

---

(١) أرسطو : فن الشعر – ترجمة د. عبد الرحمن بدوى . ص ٣٥ .

(٢) د. أميرة سطر : فلسفة الجمال . ص ٦٨ .

(٣) فرنون هول – موجز تاريخ النقد الأدبى – ترجمة د. محمد شكرى مصطفى . أ. عبد الرحيم جبر ص ١٨ .

تنصهر فيها الانفعالات بنسب متساوية ؛ ومن ثم تتحقق التوازنات للنفس الإنسانية ؛ وذلك بإطلاق الزائد من الانفعالات أو إيقاظ الخامد منها .

ومن هنا ننتهى إلى ملاحظة تدعم فكرتنا عن ضرورة النظر إلى الفن عند أرسطو فى إطار فكرته عن النفس ؛ ذلك لأن الفن عنده – وخاصة فى التراجيديا – إنما يلعب دورا أساسيا ومباشرا فى الحفاظ للنفس على توازنها ، وذلك بتخليصها أو (تطهيرها) من الانفعالات التى يكمن ضررها فى تأثيراتها السلبية على العقل مباشرة ؛ فانفعال الخوف موقف «مشل» للنشاط العقلى أصلا ، كما أن انفعال الشفقة «مبدد» للموضوعية ونزاهة التفكير ؛ ومن ثم فإن حرص أرسطو على أن تتطهر النفس من هذين الانفعالين بالذات ، هو أمر لا يصادف فيه العقل ما يشـله أو يحيد به عن النزاهة . ولذلك كان الفن عند أرسطو وسـيلة وليس غاية ؛ فهو وسـيلة لكى ينشـط الجانب العقلى من النفـس فى جو ملائم لا يسـلب فيه الخوف القدرة على التفكير ولا تحيد فيه الشفقة بالعقل عن الموضوعية والنزاهة ، فلقد أخذ أرسطو بفكرة الترويح والتسرية كأساس فى وظيفة الفن بما يكفل صفاء العقل وإطلاق طاقاته .

الفن والجمـــــال فى الاســـــلام

الفن والجمال فى الإسلام

مقدمة :

جاء القرآن منهجا لحياة الإنسان المسلم فى مستوياتها المختلفة ، وفى تنوع خبراتها . ولما كنا قد أوضحنا أن المدخل الجمالى هو بداية كل الحضارات التقليدية فى تفاعلها بالوجود وللتفاعل مع الوجود . فالجماليات مقدمة لازمة للإنسان الحضارى وقاعدة انطلاق طبيعية له . إنها تحقيق كبير ينمي النزعة التوليدية التى تدفع بالنفس إلى كمالات العطاء الحضارى [1] . فلقد جاء القرآن شكلا ومضمونا ليحث الإنسان العربى على المشاركة الإبداعية فى الحضارة الإنسانية . ولقد كان العنصر المحرك لهذا الإبداع هو لغة القرآن ، من حيث خصائصها التكوينية التى تنشأ من مصدر ثلاثى يتشكل عن طريق النطق والإضافات واللواحق والابدال وغيرها ، صيغا لا حصر لها ، ومن حيث مضمونها الذى يحث على النظر والتأمل فى الكون لاستكناه جماله للوصول إلى محبة مبدع هذا الجمال ؛ فالجمال سبب من أسباب حب الخالق كما يقول الغزالى فى كتابه إحياء علوم الدين . ومن هذه الآيات التى لا حصر لها قوله تعالى : «وهو الذى أنزل من السماء ماء فأخرجنا به نبات كل شىء ، فأخرجنا منه خضرا نخرج منه حبا متراكبا ، ومن النخل من طلعها قنوان دانية وجنات من أعناب والزيتون والرمان مشتبها وغير متشابه ، انظروا إلى ثمره إذا أثمر وينعه ، إن فى ذلك لآيات لقوم يؤمنون [2]» . وكذلك : «إنا زينا السماء الدنيا بمصابيح وحفظا ، ذلك تقدير العزيز العليم[3]» . وكذلك قوله تعالى : «أفلم ينظروا إلى السماء فوقهم كيف بنيناها وزيناها ومالها من فروج [4]» . هذه الآيات وغيرها ألهمت الإنسان المسلم ، فقيها ، وفيلسوفا ، وفنانا ، رؤية خاصة للكون تحددت فى النظريات الجمالية التى قدمها رجال

---

(١) محمد أبو القاسم حاج حمد – العالمية الإسلامية الثانية – دار المسيرة . ص ٢٣٢ .

(٢) سورة الأنعام : ٩٩ .

(٣) سورة فصلت : ١٢ .

(٤) سورة ق : ٦ .

الدين والفلاسفة والمتصوفة المسلمون وحققها الفنان فى الفن الإسلامى ، الذى يعترف له العالم بخصوصية فريدة ، يقول جارودى فى كتابه القيم «وعودالإسلام» : «إن نظرة واحدة ، وإن كانت سطحية ، على الشواهد الكبرى للفن الإسلامى فى العالم ، تكشف عمق وحدته وأصالته ، فأيا ما كان الحيز الجغرافى المقام فيه الأثر أو غايته فإننا نحس بأننا نعيش فيه التجربة الروحية نفسها [١] . وفى الواقع أن التجربة الروحية تأتى أساسا من الجوهر الإسلامى الذى يتحدد فى التقرير بأن لا إله إلا الله ، وبالتالى فإن الوعى بالوحدة إنما هو المقصد المستهدف من وراء كل مسعى ، فإن المسلمين يحيطون أنفسهم بكل ما من شأنه أن يذكرهم بالله ، فإن كل شئ داخل هذه الأمة يأخذ وجهته نحو الله [٢] . وذلك يفسر الخصوصية الفريدة للفن الإسلامى فى بعده عن الصور أو التجسيد ، وليس التحريم كما يشاع ، فما من نص فى القرآن يحرم الصور ، إلا أن العقيدة فى جوهرها الإسلامى تقتضى ألا ينصرف تأمل المؤمن قط عن الوحدة الإلهية ، ولذا تميز الفن الإسلامى بهذا الحيز «الفارغ» ، الذى يعنى أن الله فى كل مكان ، ولكنه لا يرى فى أى مكان [٣] .

ولذا عبر المتصوفة فى شعرهم عن هذا المعنى ، يقول فريد الدين العطار فى منطق الطير : «ما العالم إلا طلسم .. الله هو كل شئ ، والأشياء التى يمكن أن تراها ليست سوى علامة عليه ولغة له . اعلم أن العالم المرئي والعالم اللا مرئى هما هو نفسه . ليس ثمة إلا هو، وما هو موجود ، إنه هو . ولكن العيون عمياء وإن كان العالم مضاء بشمس باهرة فإذا توصلت إلى إدراكه فقدت الحكمة ، وإذا رأيته تماما فقدت نفسك [٤] » .

ويتميز كذلك الفن التشكيلى الإسلامى بنفس المضمون ، ففن الأربسك ينبنى على قوانين عدم التطور non development والتكرار repetition والتماثل Symmetry وقوة الدفع أو الزخم momentum ، وأول هذه المبادئ هو المبدأ الخاص بنفى أو إنكار الطبيعة التى قانونها هو بالتأكيد قانون التطور أو الحركة ، مرورا بمراحل متتالية متعاقبة من النمو تفضى إلى النضج أو التمام ، ولما كان الإسلام إنما يبدأ بإنكار وجود شئ سوى الله ، فكذلك نجد أن النمط العام للفن الإسلامى والأسلوب واللغة والفكر إنما تبدأ جميعا بسلب أو

---

(١) روجية جارودى – وعود الإسلام – ترجمة نوقان قرقوط . ص ١٤٤ .

(٢) Ismail R. A Faruquia : Islamic culture and History in Islam Major world Religions P. 69.

(٣) روجية جارودى – وعود الإسلام – ترجمة نوقان قرقوط ، ص ١٤٦ .

(٤) روجية جارودى – المرجع السابق ص ١٦١ .

نفى الطبيعة بوصفها محكا أو معيارا وثانى المبادئ جميعا التى بنى عليها فن الأربسك هو مبدأ التكرار . وثالث المبادئ هو التماثل ، والطبيعة لا هى بالتكرارية ولا هى بالتماثلية ، فإن أوراق نفس الشجرة ربما كانت فى الظاهر تشبه بعضها البعض إلا أن كل واحدة منها تختلف عن الأخرى وتغايرها ، وهذا هو الحال أيضا بالنسبة للتماثل . ومن خلال هذه العناصر السابقة ينبثق المبدأ الرابع لفن الزخرفة الإسلامى ، ذلكم هو المبدأ الخاص بالزخم أو قوة الدفع والحركة القائمة بين نمط شكلى متكرر والآخر إلى ما لا نهاية (١) . وبذلك فإن الفن الإسلامى ينكر من خلال العناصر الثلاثة الأولى المذهب الطبيعى ، ويؤكد على وحدانية الله ولانهائيته من خلال العنصر الرابع . وبكل العناصر يصل إلى الجمال الحق والتام وهو الله تعالى . (الوحة رقم «٣»)

ولعلنى لا أستطيع أن استفيض فى الحديث عن الفن الإسلامى أكثر من ذلك ، فهناك الكثير الذى يمكن أن يقال عن جماليات الفن الإسلامى فى كل أنواعه (*) . فنحن هنا مقيدون بالتأريخ لنظريات الفكر الجمالية لهذا الفن ، ولكن قبل أن نختار النماذج النظرية يمكن أن نقول إن الحديث عن الجمال ، مفهومه وطبيعته ، وجوهره ، والفن ونماذجة ، من الكثرة عند المسلمين بحيث إنها تستحق دراسات مستقلة حتى يتبين عمقها وأصالتها .

ولذا فإننى أميل أولا لعرض بعض الخصائص والسمات العامة التى تحكم الفكر الجمالى الإسلامى موضحة جوهر ما يدور حوله ذلك الفكر فى عمومه . ففى الواقع أننا قد لاحظنا خلال قراءتنا المتعددة أن «الله سبحانه وتعالى» لا يمثل عند المسلمين الوحدة الخالقة فحسب ، بل هو أيضا الوحدة الأكسيولوجية أو القيمية ، حيث إنه ملتقى القيم كلها من حق وخير وجمال ، و،من ثم طرحت هذه النظرة القيمية وجها آخر لله ، يتمثل فى إبراز الطبيعة القيممية Valuative أو المعيارية Normative لله الواحد ، فكما هو خالق الوجود ، فهو مبدع كل جمال .

ثم إن هناك أهمية خاصة – عند المتحدثين عن الجمال من الإسلاميين – لإبراز قيمة الجمال من حيث هو الطاقة المحركة للنفس الإنسانية من خلال فعل الحب لله ، من حيث كونه موضوع الجمال . فالله جميل يحب الجمال – كما يقول رسول الله صلى الله عليه وسلم – وبذلك فالله الواحد الأحد هو :

---

(١) Ismail R. AiFaruqui : Islamic Culture and history . PP. 71 - 72.

(*) للمؤلفة بحث خاص ومستقل عن فلسفة فن التصوير الإسلامي منشور في حولية كلية البنات – جامعة عين شمس.

١ – موجد الخلق .

٢ – مبدع الجمال .

وبذلك نلاحظ التداخل أو التكامل بين الخلق والإبداع فى الذات الإلهية . ومن هنا تتضح طبيعة الفن الإسلامى وخصوصيته – كما أوضحنا مسبقا – بمعنى أنه إذا كان هناك محبة وعشق لجمال الله ، فإن الحب والعشق يميل بالنفس إلى الرغبة إلى إبداع الجمال أو فعله (*) فى شئ ما ؛ كلمة أربسك معمار، موسيقى . وبذلك فالفن – فى الرؤية الإسلامية – سبيل للوصول إلى الله من جماليات الكثرة إلى وحدة مبدعها ، وهذه الخصوصية لمفهوم الجمال وطبيعة الفن الإسلامى تبرز عدة نتائج :

١ – إلقاء ضوء جديد على قضية المعيار الجمالى بين الذاتية والموضوعية. فالجمال موضوعى فى الرؤية الإسلامية .

٢ – إبراز دور هذا الفن من الناحية التربوية للنفس الإنسانية من خلال ترقيها من المتناهى إلى اللا متناهى عن طريق مخالف للفن اليونانى ، حيث إنه وضع الإنسان باستمرار فى الحضور الإلهى ولكن دون نزعة بروموثية متحدية ، فهى نزعة مثالية بشرية فرضت على نفسها عدم العلو أو التعالى ، وقد يرى الكثيرون أن هذا تقييد أو تحديد ، وهو بالتأكيد كذلك إلا أنه تقيد أو تحدد بقيم متعالية تنشأ عن اللاتناهى . إنه تقيد بقيم «ترى» و «تستقيم» على نحو أفضل بالوقوف أمامها وجها لوجه أكثر من التلاحم معها أو الاندماج فيها ، فيتحول بروميثيوس إلى إنسان متمتع إلى الأبد بالرضا عن النفس[1].

٣ – تقديم نظرية فى الإبداع الفنى تقوم على مبدأ المماثلة لله سبحانه فى لا تناهيه ووحدانيته وخاصة فن الأربسك ، ذلك الفن الذى يخلع الوحدة على الفنون الإسلامية بصرف النظر عن الشرط التاريخى أو الجغرافى للعقيدة الإسلامية . فالأربسك هو تصميم يتألف من العديد من الوحدات أو الأشكال التى تترابط وتتداخل معا على نحو من شأنه أن يحمل المشاهد على أن يتحرك متنقلا فى كل الاتجاهات من شكل أو وحدة إلى شكل آخر أو وحدة أخرى ، وفى الحقيقة يكون الشكل أو الوحدة تامة

(*) فضلت استخدام كلمتى إبداع وفعل الجمال للتمييز بينهما وبين الخلق الإلهى .

(1) Ismail R. al . Faruqui : Islam and Art , P. 109 .

ومستقلة بذاتها ، شأنها شأن أى بيت شعر من الشعر العربى التقليدى ، إلا أنها موصولة بالشكل أو الوحدة التالية لها . وكلما ترابطت الأشكال فإن ذلك يفرض الحركة والوضوح والإيقاع ؛ تلك الحركة التى تولد قوة دفع تيسر على العقل إنتاج «فكرة العلة» ، كى يتولى الخيال إتمامها ، بمعنى أن يحلق بعيدا فيما وراء النطاق المادى الذى يكون حاجزا دائما بيننا وبين اللا نهائى [١] .

٤ – تقديم نظرية فى الخبرة الجمالية جوهرها حدس الذات المتذوقة لحضور الذات الإلهية (الموضوع) فى العمل الفنى بدافع الحب .

فلسفة الفن عند أبى حيان التوحيدى :

ولأبى حيان التوحيدى نظرات جديرة بالاعتبار فى الفن والجمال والنقد ، ولعله أول عربى وضع علم الجمال العربى مأخوذا عن آراء معاصريه ، ومدبجا بأسلوبه [٢] ويعرف أبوحيان العمل الفنى بأنه مهارة إنسانية تتم بالأيدى وليس بالعقل وحده ، فالإنسان وحده هو الذى وهب البديهية والعقل ومتابعة الأيدى لما تلهم به النفس . ولذا فالإبداع عند أبى حيان يقوم على البديهة والإلهام ، ثم على العمل المسئول المثقف [٣] ؛ وذلك لأن الإنسان عند أبى حيان التوحيدى هو الحيوان القادر على إبداع الجمال وتذوقه لأنه ، يرى أنه إذا كان الناس قد اعتادوا تمييز الإنسان عن الحيوان بعقله أو نظره فقط ، فإن أبا حيان يميزه بسمة أخرى هى الحاسة الفنية أو القدرة على تذوق الجمال . يقول على لسان أستاذه أبى سليمان : إن الإنسان متميز عن الحيوان بالأيدى لإقامة الصناعات وإبراز الصور فيها مماثلة لما فى الطبيعة بقوة النفس [٤] .

كذلك يرى أبو حيان أن الفن يحاكى الطبيعة الإلهية المنشأ وينسخها . ويذكر على لسان مسكويه أن الطبيعة فوق الفن وأن الفن دون الطبيعة ، وأن دور الفن التشبه بالطبيعة . وليس بمقدرة الفنان أن يتجاوز ذلك مدعيا إكمالها . وتكمن قوة الطبيعة فى أنها إلهية ، أما الفن فهو بشري مستخرج من الطبيعة . وليس بمقدرة أية قوة بشرية أن تتساوى مع قوة إلهية ، إلا عن طريق التشبيه والتقريب [٥] .إلا أن أبا حيان يعود فيرى أن أفضلية الطبيعة

---

(١) Ismail R. al . Faruqui : Ibid, P. 102.

(٢) د. عفيفى بهنسى : فلسفة الفن عند أبى حيان التوحيدى . ص ١٣ .

(٣) د. عفيفى بهنسى : المرجع السابق . ص ٢٥

(٤) د. زكريا إبراهيم : أبو حيان التوحيدى . ص ٢٧ .

(٥) د. عفيفى بهنسى : فلسفة الفن عند أبى حيان التوحيدى . ص ٢٩ .

على الفن ليست ثابتة ، فإن للحس دوره فى تعديل وتحوير الطبيعة ، لأن الأشياء لا يمكن أن تتماثل بالإطلاق ، ولذا فهو يعرض للرأى المقابل بأن الطبيعة تحتاج الفن أيضا ، أى الصنعة . وهو بذلك يعلن عن مبدأ إستيطقى هام يتضح فى النص التالى :

«فلقد سمع التوحيدى وأبو سليمان يافعا يغنى ، فترنح الأصحاب وتهادوا ، وطربوا ، وقال أحدهم «لو كان لهذا من يخرجه ويغنى به ويأخذه بالطرائق المؤلفة والألحان المختلفة ، لكان يظهر أنه آية ، ويصير فتنة فإنه عجيب الطبع بديع الفن» [1] .

وذلك يوضح أن الصناعة أو الفن تستملى من النفس والعقل وتملى على الطبيعة . وقد صح أن الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس ، ولكنها تقبل آثارها ، وتمتثل أمرها ، وتكمل بكمالها ، وتعمل على استعمالها ، وتكتب بإملائها ، وترسم بإلقائها . ويضرب أبو حيان مثلا لفاعلية النفس الفنانة فى الطبيعة فيقول إن الموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة ، وصادرة مستجيبة ؛ وقريحة مواتية ، وآلة منقادة ، أفرغ عليها بتأييد العقل والنفس لبوسا مؤنقا ، وتأليفا معجبا أعطاها صورة معشوقة وحلية مرموقة . وقوته فى ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة [2] .

وهكذا يفسر أبو حيان طبيعة الإبداع الفنى النوعية بإبراز العلاقة القائمة بين الطبيعة والصناعة (الفن) فى نفس الفنان المبدع . ويطبق أبو حيان تلك النظرية الجمالية (كناقد) على فن البلاغة فيقرر أنه وإن كان لابد للأديب من طبيعة جيدة ، ومزاج صحيح وسليقة سليمة ، إلا أنه لابد له أيضا من صناعة متقنة ، وإلمام جيد ، ودراسة طويلة الباع. يقول : إن البلاغة هى الصدق فى المعانى مع ائتلاف الأسماء والأفعال والحروف ، وإصابة اللغة ، وتحرى الملاحة المشاكلة ، برفض الاستكراه ، ومجانبة التعسف [3] .

كذلك يطرح أبو حيان التوحيدى مسألة الجمال والتذوق الجمالى وشروطه فى كتابه الهوامل والشوامل فيقول : ما سبب استحسان الصورة الحسنة ؟ ثم يتساءل ، أهذه كلها من آثار الطبيعة ؟ أم هى عوارض النفس ؟ أم هى من دواعى العقل ؟ أم من سهام الروح ؟ أم هى خالية من العلل جارية على الهذر ؟ وهل يجوز أن يوجد مثل هذه الأمور الغالبة ، والأحوال المؤثرة على وجه العبث ، وطريق البطـــل ؟ ويوضح هذا النص أن أبا حيان مهتم

---

(١) د. عفيفى بهنسى : المرجع السابق . ص ٣٠ .

(٢) د. زكريا إبراهيم : أبو حيان التوحيدى . ص ٢٧٧ .

(٣) د. زكريا إبراهيم : المرجع السابق . ص ٢٧٨ .

بالتعرف على الأصل فى التذوق الجمالى ، وهل هو مجرد ظاهرة طبيعية ، أم هو ظاهرة نفسية ، أم هو ظاهرة عقلية أم هو غير هذا كله .

ثم يقدم شروطا لهذا التذوق الجمالى فيرى أن تذوق الجمال يخضع لعاملين أساسيين :

الأول : هو اعتدال مزاج المتذوق ، فلا ينفر إلى الغريب المتطرف ، والشاذ المنحرف .

الثانى : تناسب أعضاء الشئ بعضها إلى بعض فى الشكل واللون وسائر الهيئات .

على أن أبا حيان يرى أن هذين العاملين لا يجتمعان فى جميع الأحوال ، فالتذوق الفنى لا يتطلب شروطا سهلة ، بل هو معقد يحتاج إلى قوة إبداعية لدى المتذوق تساعده على الحكم الصحيح . هذه القوة الإبداعية هى نوع من الاعتدال بين المزاج والأعضاء والشكل واللون والحس [1] .

مما سبق يتبين أن الإدراك الجمالى – عند التوحيدى – ماهو إلا انفعال نفسى بإزاء فعل النفس فى الطبيعة التى تنظم صورة المادة . وهنا تقوم النفس بدورين : دور فاعل يجعل الطبيعة موافقة لرغبة النفس ، ودور منفعل تقوم به النفس فى عملية الإدراك الجمالى. ثم يحاول التوحيدى إظهار الطبيعة النوعية للانفعال الجمالى واختلافه عن الانفعالات النفسية الأخرى كانفعال الخوف مثلا ، على الرغم من أن كلا منهما «تأثر وجدانى يطرأ على النفس من خلال فن الموسيقى مثلا ، فيرى أن النفس فى تذوق الأصوات الموسيقية سواء منها الطبيعية كالغناء أو الآلية تستقبل الاقتراعات متداخلة بعضها في بعض بنسب معينة أو هى تستقبل هذه الاقتراعات منفردة أو مجتمعة ولكنها غير متداخلة . ومن المؤكد أن النفس فى الحالين تستقبل نوعين من الاقتراعات الصوتية ، واحد مختلط وآخر مجرد ، والاقتراعات المختلطة المتناسبة إما أن تكون زائدة أو ناقصة ، أو أن تكون معتدلة . والنفس تميل إلى الاعتدال دون الزيادة .

---

(١) د. عفيفى بهنسى : فلسفة الفن عند أبى حيان التوحيدى ص ٦٧ ، ٦٨ .

الجمـال والفن عنـد الغـزالى

بحث الإمام الغزالى فى كتابه «المحبة والشوق والأنس والرضا» من المجلد الرابع لإحياء علوم الدين «الجمال» من حيث كونه مرتبطا بالمحبة ، فالجمال دافع للحب وسبب من أسبابه ، إلا أن الحب المرتبط بالجمال لا ينتظر من ورائه فائدة ولا منفعة ، فالإحساس بالجمال ، عنده كما عند كانط - منزه عن الغرض Disintrested . يقول : أن يحب الشئ لذاته ، لالحظ ينال منه وراء ذاته ، بل تكون ذاته عين حظه . وهذا هو الحب الحقيقى البالغ الذى يوثق بدوامه . وذلك كحب الجمال والحسن . فإن كل جمال محبوب عند مدرك الجمال وذلك لعين الجمال ، لأن إدراك الجمال فيه عين اللذة ؛ واللذة محبوبة لذاتها لا لغيرها . ولا تظن أن حب الصور الجميلة لا يتصور إلا لأجل قضاء الشهوة ، فإن قضاء الشهوة لذة أخرى قد تحب الصور الجميلة لأجلها . وإدراك نفس الجمال أيضا لذيذة ، فيجوز أن يكون محبوبا لذاته . وكيف ينكر ذلك والخضرة والماء الجارى محبوب ، لا ليشرب الماء . وتؤكل الخضرة أو ينال منها حظ سوى نفس الرؤية . وقد كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يعجبه الخضرة والماء الجارى والطباع السليمة (١) .

ومن ناحية أخرى عدد الإمام الغزالى الأشياء الجميلة كالفرس الجميل والثوب الجميل، والإناء الجميل والصوت الجميل ، وما إلى ذلك . وتساءل الغزالى عن المبدأ العام المشترك بينها - كما تساءل أفلاطون على لسان سقراط فى «هبياس الأكبر» - فما معنى الحسن الذى تشترك فيه هذه الأشياء . فلابد من البحث عنه (٢) . ورأى أن هذا المبدأ يوجد فى «الصور الجميلة» التى تحقق كمال الشئ فى ذاته وأدائه ، يقول : كل شئ فجماله وحسنه فى أن يحضر كماله اللائق به الممكن له . فإذا كان جميع كمالاته الممكنة حاضرا فهو

---

(١) الغزالى : إحياء علوم الدين - المجلد الرابع ، ص ٢٥٦ .

(٢) الغزالى · المرجع السابق : ص ٢٥٧ .

فى غاية الجمال ، وإن كان الحاضر بعضها فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر.فالفرس الحسن هو الذى جمع كل ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن عدو وتيسر كر وفر ، والخط الحسن كل ما جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازيها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها [١] .

هكذا يستبق الغزالى علماء الجمال المعاصرين وخاصة فى فن العمارة الذين تحدثوا عن أن الجمال هو ملاءمة الشئ لوظيفته وأن الصورة الفنية لابد أن ترتبط بأدائها الملائم لما أبدعت من أجله . وكذلك وسع الغزالى من مفهوم الجمال ليشمل المعنوى أيضا ؛ إذ يقول : هذا خلق حسن وهذا علم حسن وهذه سيرة حسنة وهذه أخلاق جميلة [٢] .

وفى الواقع أن الجمال عند الغزالى مستويان : ظاهر ، وباطن . الظاهر يدرك بالحواس ، والباطن يدرك بالبصيرة . والاقتصار على تذوق مستوى واحد هو تصور من قبل المدرك ، وعدم بلوغه للتجربة الجمالية فى تمامها ، لأن التجربة الجمالية هى استيعاب كل أنواع المحسوسات الجميلة والنفاذ إليها بالبصيرة والقلب للوصول إلى المناسبة الخفية بينها وبين مبدعها ، وهى الحب الذى يميل بالمتلقى إلى الرغبة فى إبداع الجمال وتذوقه فى أكمل تحقق له ، بعد معرفته للخالق الواحد ، لأن المعرفة هى شرط المحبة والجمال . وبالتالى يمكن القول بأن الخبرة الجمالية عند الغزالى لون من ألوان المعرفة الإنسانية لذاتها ولخالقها، تتم بواسطة ما يسميه الغزالى «بالنور أو الحدس» ، بالإضافة إلى أن الخبرة الجمالية عنده – وخاصة خبرة السماع – تتجاوز بها النفس همومها وأحزانها ، فهى تحرك القلب وتبهجه وتؤثر فيه تأثيرا عجيبا ، فمن الأصوات ما يفرح ومنها ما يحزن ومنها ما ينوم ومنها ما يضحك ويطرب ، ومنها ما يستخرج من الأعضاء حركات على وزنها باليد والرجل والرأس [٣] وهو بذلك كأنه يهمس فى أذن شوبنهور الذى سيقول بعده بعدة قرون إن الخبرة الجمالية هى تجاوز للواقع الأليم .

أما نظرية الفن عن الغزالى فقد تحددت فى الكتاب الخاص بـ «آداب السماع والوجد» فى المجلد الثانى من كتاب إحياء علوم الدين ، فبعد أن فند حجج المنع والتحريم

---

(١) الغزالى : المرجع السابق . ص ٢٥٧ .

(٢) الغزالى : المرجع السابق . نفس الصفحة .

(٣) الغزالى : – المجلد الثاني . ص ٢٤٢ .

للغناء والموسيقى ، وحد بين النفس السوية وتذوق الفنون والجمال ، قائلا : من لم يحركه الربيع وأزهاره والعود وأوتاره فهو فاسد المزاج ليس له علاج [١] . وكذلك رأى الغزالى أن القلب الإنسانى ينطوى على أسرار وأحوال ، وأن الألحان والأنغام هى التى تظهر تلك الأحوال ؛ وذلك من خلال التشابه الإيقاعى بين الأنغام الموسيقية والأحوال النفسية ، وحدد كذلك أنواعا من الموسيقى لها تأثير الترقى والتهذيب على النفس ، والحث على الشجاعة ، والقتال . يقول : «إن فى أعماق النفس الإنسانية شوقا نحو شئ عظيم مجهول ؛ والموسيقى هى التى تحرك هذا الشوق وتؤججه» [٢] .

---

(١) الغزالى : المرجع السابق . ص ٣٤٢ .

(٢) الغزالى . إحياء علوم الدين . المجلد الثانى . انظر من ص ٢٤٤ – ٢٤٧ .

نظـريات الفنـون فى عصــر النهضــة

لعلنا نستطيع القول إن عصر النهضة ليس من صنع شعب بعينه ؛ فقد يكون قد بدأ فى إيطاليا ، إلا أنه بما هو «روح ثورية» تمردت على كل القواعد والسلطات وطمحت إلى كل أنواع المعرفة وعمت أرجاء أوربا كلها .ولعل الإنسان قد عبر عن نفسه بهذه الروح الثورية خلال قرنين من رحلته الإنسانية (ق ١٥ ، ١٦) . ولم تتحدد كما قلت هذه الروح بشعب معين بل تناثرت وتكاثرت وتعاصرت فى وقت واحد فى عدة مراكز حضارية فى أوربا .

ولذلك وحتى تتحدد طبيعة الفن وفلسفته فى هذا العصر ، لابد أن نستعرض أهم سماته ، ومقومات روحه . فعصر النهضة يتميز بجانبين هما :

١ – نبذ سلطة الكنيسة .   ٢ – الإعلاء من سلطة العلم .

وبهذين الجانبين يمثل نقلة فى التفكير وبداية لنشاطات إنسانية عظيمة ، ونستطيع باطمئنان أن نصف عصر النهضة – بصفة عامة – بأنه عصر النزعة الإنسانية ، والذاتية الفردية ؛ تلك الذاتية التى أتت ثمارها واضحة فى ديكارت فى مطلع العصر الحديث ، وصبغت ذلك العصر كله ، وسارت فى طريقها حتى وصلت إلى القرن العشرين إلى الفلسفة الوجودية التى مازالت تتسمع لصوت الذات .

أما عن مقومات هذه الروح العبقرية فتتلخص فى :

١ – حركة الإصلاح التى عملت على تأكيد الذاتية الفردية على أعلى مستوى ، ألا وهو تأكيد الذات أمام المطلق «الله» والكتاب المقدس والكنيسة ، إذ بموجب هذه الحركة أصبح من حق كل فرد أن يقرأ الكتاب المقدس فى لغته الدارجة ، وأن يتعامل مع النص الدينى بفكره تعاملا مباشرا حرا بعيدا عن وصاية رجال الدين على الفكر ؛ وقد ترتب على

هذه الحركة نمو مطرد بالإحساس بالذاتية ، كان سببا فى إحياء وانعاش عناصر أخرى من الذاتية تجلت فى الاعتداد باللغة المحلية ، مما كان سبيلا ممهدا لبعث فكرة الروح القومية .

٢ - نشأة فكرة المدنية المستقلة والقومية ، وانتقال الحكم من أيدى الملوك إلى الديمقراطيين والتجار ، كذلك أصبحت الثقافة حرة لصلتها بالتجارة ، وازدهرت الطبقة البرجوازية مما أدى إلى تمييزها لنفسها عن الطبقة العليا .

٣ - العودة إلى النصوص القديمة والتراث القديم اليونانى والرومانى والعمل على إحيائها وتقليد نماذجها ، انطلاقا من حب الإنسان للكلمة وإيمانه بأنه سيكتشف ذاته وحريته واستقلاله ، كما سيجد معانى الجمال والحرية فى هذا التراث ونصوصه .

٤ - الاهتمام بملاحظة الطبيعة ، حيث قال كبلر «إن الطبيعة كتاب مفتوح ويجب علينا أن نقرأه» . بذلك رفض المنهج الأرسطى الاستنباطى وبدأ منهج آخر يبدأ من الجزئيات الملاحظة بالحواس .

٥ - الكشوف الجغرافية . فقد أدت رحلات كولومبس ومجلان وفاسكو دى جاما إلى اتساع رقعة الأرض أمام الإنسان .

ومن هذا كله تكونت روح تواقة إلى المعرفة ، لا ترضخ لسلطة القدماء والبيئة المحيطة، فالعالم أكبر مما نتصور ، والآفاق الممكنة أوسع مما نتخيل . وبذلك ازداد غرور الإنسان وثقته بعقله وقدرته على الاكتشاف ، اكتشاف الجديد فى كل شئ وأولها ذاته ، وفى إطار ذلك ظهر «الإنسان العبقرى» وبرزت عقيدة «العبقرية الإنسانية» . ويعد عصر النهضة فى أوربا العصر الذى استكشف هذه العقيدة الجديدة وروج لها (١) .

ولما كان الفن نشاطا إنسانيا من بين الأنشطة العديدة التى يمارسها الإنسان - حيث فقد الرمزية الميتافيزيقية ، واقتصر هدف الفنان على طريقة كانت تزداد وضوحا ووعيا بالتدريج على تصوير العالم التجريبى . فكلما ازداد المجتمع والحياة الاقتصادية تحررا من قيود تعاليم الكنيسة ازدادت حرية الفن فى التحول إلى بحث الواقع المباشر(٢) .

---

(١) د. عز الدين إسماعيل : الفن والإنسان . ص ٨٢ .

(٢) ارنولدهاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ - الجزء الأول - ص ٣٠٦ .

لعل هذه المقدمة الموجزة عن خصائص روح عصر النهضة تيسر لنا الحديث عن الفن وفلسفته ، فنقول إن هذا العصر لم يوجد فيه فلاسفة فن أو جمال بالمعنى المعروف . وقد يكون ذلك مثيرا للدهشة بالنظر إلى الازدهار الضخم للقوى الإبداعية فى الفنون التشكيلية والشعر والموسيقى . ولكن ما يمكن أن يقال أن هناك اتجاهين اهتما بفلسفة الفن .

الاتجاه الأول : هو اتجاه فلسفى يمثله هؤلاء الفلاسفة الذين اهتموا ببعث الروح الأفلاطونية خاصة واليونانية على وجه العموم مثل :

١ – مارشيللو فيشينو Marsiilo Ficino مترجم أفلاطون إلى اللاتينية والأعمال الكاملة لأفلاطون ومؤسس الأكاديمية الجديدة ١٤٦٢ . ولقد رفض فيشينو فكرة تحليل الجمال فى مصطلحات فيزيائية لأنه ليس ترتيبا للأشياء a dispostion of parts أو حجما أو تناسبا porortion . بل هو الكل المؤلف معا ، أو ما يسميه انصهار أو تداخل فكرة الشئ الخاصة به infusion of its own idea (١) . وبذلك فإن فيشينو يبحث عن عنصر ترانسنتدالى فى كل أنواع الجمال ، ومن خلال هذا العنصر يحث على الحب فى أعلى قدر من مستوياته ويفتح طريق التأمل الإلهى .

٢ – أما ثانى فلاسفة النزعة الإنسانية الذين اهتموا من خلال أبحاثهم بالنظر إلى الجمال فهو جيوردانو برونو Giordeno Bruno (١٥٤٨ – ١٦٠٠) ، فلقد تأمل التضاد بين الجمال الحسى والجمال المطلق الخالص فى كتابه De gl, Erici فى الحب والذى ترجم إلى الاندفاع البطولى The Heroic Enthusiosts فهو يقول : إن ما يسبب جاذبية الحب للجسد هو نوع من الروحانية التى نراها فيه ، وهى ما نسميه الجمال ، ذلك الحب الذى لا يكمن فى الأبعاد الدنيا والعليا ، ولا فى الألوان أو الصور المحددة ، ولكنه يوجد فى الانسجام وتناغم العناصر والألوان (٢) .

الاتجاه الثانى : وهو اتجاه أولئك الذين يمكن تسميتهم بممارسى النظريات أو مطبقيها Thearetical practitioners ، فهم ينظرون للجمال من خلال ممارستهم للفنون . ومنهم ليون بياتستا البرتى Leon Battist Albrti وليوناردو دافنشى Leonardo davinci والبرخت دورر Albrech Durir فى التصوير ، وكذلك سنختار نماذج مماثلة فى الموسيقى وفن الشعر .

---

(١) Beardsly : Aeshetics from the Classical Grecce to the present. 119.

(٢) Beardsly : Ibid, 120 .

١ – ترتكز مكانة ألبرتى (١٠٤٩ – ١٤٧٢) فى تاريخ الفن على ثلاثة كتب فى التصوير on Painting ، وفى النحت on Sculptur ، وفى العمارة on Arctitectur. وما يميز هذه الكتب هو ارتباطها الملحوظ بالبحث التجريبى المنتبه إلى الاهتمام النسقى للنظرية ، فهو يقول فى كتابه «فن العمارة» : أنا أبحث باستمرار ، وأعى ، وأقيس ، وأقوم بعمل مسودات لكل شئ اسمعه [(١)] . فلقد اهتم ألبرتى بتطبيق نظرية النسب على فن العمارة، ونظرية المنظور على فن التصوير .

ولذا يرى أن المصور يجب أن ينصب اهتمامه على تمثيل ما يراه ويلاحظه ، كما لابد أن يكون على علم بتشريح الجسد ، فالمصور لابد أن يعلم وضع العظام والعضلات التى سيكسوها باللحم من بعد . فاللوحة لابد أن تؤكد التحقق الواقعى Visual Verismilitude (الكتلةوالعمق)[(٢)].

ولما كان الهدف الأعلى لفن العمارة – فى نظر البرتى – هو الجمال ، فلقد ترجم معايير الجمال التى وضعها المعمارى فيتروفيوس Vitrovius فى كتابه «فى العمارة» ، وهى المنفعة Utilitas ، والتماسك Frimitas والرشاقة أو الجمال Venustas قائلا إن المبنى يجب أن يتلاءم مع أغراضه الخاصة ؛ المتانة والقوة من أجل البقاء والدوام Duration ، ويجب أيضا أن يحقق السرور والبهجة للرؤية ، وأضاف أن هذا العنصر الثالث هو أكثر العناصر نبلا . ولذلك فهو ضرورى جدا .

٢ – أما ليوناردو دافنشى (١٤٥٢ – ١٥١٩) ذلك المصور والعالم ، فقد أكد آراء سلفه ألبرتى بل أضاف إليها . حيث كان هدفه أن يؤسس علم التصوير Science of painting لأنه تمثيل للأشياء الطبيعية ، ولقد بدأ مناقشته فى مقالته عن سمات التصوير Treatise on painting بأن التصوير فرع من فروع الفلسفة الطبيعية ، أو ما يمكن أن نسميه بالعلم التجريبى ، ولقد رفض ليوناردو التمييز الذى أقامه تراث العصر الوسيط بين المعرفة الآلية Mechanical Knowledge والمعرفة العلمية Scientific Knowledge. وأكد أن كلا من الملاحظة التجريبية والتفكير الصورى أو الشكلى متضمنان فى التصوير كما هما متضمنان فى أى علم آخر مثل الموسيقى والفلك [(٣)].

وفى الحقيقة أن ليوناردو يرى استحقاق التصوير؛ لأنه يعد ضمن مجموعة الفنون الحرة ، ليس لمعرفة الفنان الرياضية فحسب ، بل أيضا لموهبته التى تعادل فى رأيه العبقرية الشعرية[(٤)] . (اللوحة رقم «٤»)

---

(١) Beardsly : Ibid, p., 122.

(٢) Beardsly : Ibid, p., 124 .

(٣) Beardsly : Ibid, p., 126.

(٤) هاوزر – الفن والمجتمع عبر التاريخ – الجزء الأول – ترجمة د. فؤاد زكريا . ص ٣٦٤ .

وهو يعدد الخصائص والأسباب التى تحقق للتصوير طبيعته العلمية .

(أ) أن مبادئ التمثيل فيه قابلة للصياغة النسقية .

(ب) أن التصوير يتعامل مع حركة الأجسام وسرعة أفعالها .

(جـ) أنه فن رياضى يتعامل مع كل الكميات على نحو مستمر ، وأيضا مع تناسبات الظل والنور ، وهو أعظم شأنا من علم الحساب والهندسة لأنه يتعامل مع الكيفيات والكميات معا (١) .

٣ – ولقد انشغل ألبرخت دورر (١٤٧١ – ١٥٢٨) بمشكلتين رياضيتين للتمثيل هما المنظور الطولى Linear Perispective والتناسب proportion طوال حياته الفنية ، وذلك يتضح من خلال مذكراته الباقية ودراساته التوضيحية العديدة . فهو يرى أنه من الواضح أن بحث القوانين الرياضية فى هذين الفرعين يعنى لمنظر عصر النهضة التوافق بين مطلبين أساسيين فى التصوير : الدقة فى التمثيل والانسجام والنظام المرئى . وذلك لأن دورر يرى أن التحقق الواقعى Verisimilitude والحذق Skill والجمال Beauty لابد أن تجتمع كلها فى اللوحة (٢).

وفى مجال الموسيقى نجد أن نفس اتجاه مطابقة الطبيعة أو المحاكاة بمعناها الواسع الذى ساد نظريات الفنون التشكيلية يسرى ويتخلل المقالات التى كتبت عن الموسيقى فى القرن السادس عشر ، فلم تكن الموسيقى أقل قيمة فى عصر النهضة عما كانت عليه فى العصور السابقة ، لأنه عصر الموسيقى ، مثل المدريجال Medrigal . وهو شكل متقدم من أشكال البوليفونية الغنائية (٣) . وموسيقى التراتيل الخاصة بالصلوات matet والموسيقى متعددة الأصوات the great Polyphonc mass (٤) .

وفى الحقيقة أن منظرى الموسيقى قد بنوا نظرياتهم الجمالية على كتابات الفلاسفة اليونانيين وفلاسفة العصر الرومانى – لأنه لم يكن لديهم من الموسيقى اليونانية الفعلية مايسترشدون به ، وقد أكدت هذه النظريات على أهمية الجوانب الرياضية والأخلاقية للموسيقى ، ورددت المذهب الميتافيزيقى فى انسجام الأفلاك الذى ربط من خلاله فيثاغورث بين الموسيقى وبين الانسجام الكونى (٥) .

---

(١) Beardsly : op. Cit. p., 129.

(٢) Beardsly : Ibid, 129.

(٣) جوليوس بورتنورى : الفيلسوف وفن الموسيقى . ترجمة د. فؤاد زكريا . ص ١٥٠ .

(٤) Beardsly : op. Cit. p., 130.

(٥) جوليوس بورتنورى : الفيلسوف وفن الموسيقى . ص ١٥١ .

ولما كان لسلطة أفلاطون وأرسطو وبلوتارك من القدماء تأثير كبير على منظرى الموسيقى فى عصر النهضة ، وخاصة فى تأكيد القدماء على التأثيرات الأخلاقية للموسيقى من حيث قدرتها على بناء الشخصية أو هدمها وتحقيق الفضيلة أو القضاء عليها ، نجد عددا كبيرا منهم مثل فانسينزوجاليلي Vincenzo Galilei فى كتابه (حوار حول الموسيقى القديمة والمعاصرة) يقول : مالم تكن لدى الموسيقى المقدرة على توجيه عقول مستمعيه إلى فائدتهم ، فإن ماله من علم أو معرفة إنما تكون عديمة الجدوى ، حيث إن فن الموسيقى يحسب من بين الفنون الحرة من أجل هذا الغرض (١) .

أما فى مجال الشعر فقد تحكم فى منظرى الشعر سلطتان : سلطة أرسطو وخاصة فكرة كون الشعر محاكاة للأفعال الإنسانية ، وسلطة هوراس ، وخاصة فكرة أن الشعر إنما يهدف إلى إدخال البهجة والتعليم . ولقد قوبلت هذه الثنائية بالرفض من قبل واحد من أكبر المنظرين وهو لودفيكو كاستلفتر Ladovico Castelvetro وذلك فى تعليقه على كتاب فن الشعر لأرسطو ١٧٥٠ (٢) لأن منظرى الشعر فى عصر النهضة كانوا قابلين للاحتفاظ بوظيفتى الشعر فى وجهة نظر واحدة (٣) .

وفى الواقع يمكن أن نقول إن هناك عدة مشاكل أثارها بعث التراث القديم من أفلاطون وأرسطو وهوراس ودار حولها تفكير جاد بالرفض حينا أو بالقبول والتحوير حينا آخر ، فى ضوء روح العصر . ومن خلالها ستتبين لنا وجهة النظر الفلسفية لفن الشعر فى عصر النهضة :

١ - **مشكلة القواعد** : حيث إن التراجيديا تعمل وفقا لشروط ضرورية حتى تحقق جودتها ، فلقد أكد أرسطو فى كتابه « فن الشعر » أهمية وحدة الفعل ولس وحدة الزمان . وفى القرن السادس عشر برز مذهب « الوحدات الثلاث Theree Unities » ؛ وحدة الزمان والمكان والفعل . وتم الدفاع عنها بحماس وفاعلية (٤) كما فعل يوليوس قيصر سكاليجر Julies Caeser Scaliger فى كتابه عن الشعر (١٥٦١) وكذلك لودفيجوكا ستلفترو فى تعليقه على كتاب « فن الشعر لأرسطو »

٢ - **مشكلة الأجناس** : حيث أثارت قوة ونجاح الملحمة الإيطالية والكوميديا الإيطالية لدانتى Dante,s Divine Comedy وغيرها من الإبداعات الشعرية مشكلة عدم مناسبتها

(١) Beardsly : op cit p., 130 .
(٢) The Encyclopedia of Philosophy vol .1 p. 24.
(٣) Beardsly : Aesthetics from classcal of Greece to the present p.,136.
(٤) Beardaly : Ibid , p. 134 .

للمقولات الكلاسيكية . فلقد حازت هذه الإبداعات القبول والاستمتاع من قبل عديد من القراء ، وتم الدفاع عنها ضد المنظرين الذين أكدوا ضرورة الالتزام الصارم بالأجناس المعرفية .

٣ - **مشكلة الشك فى القيمة المعرفية والأخلاقية للشعر التى أثارها أفلاطون**، استؤنفت من جديد على نحو حماسى وفعال ، وتم الدفاع عن الشعر من قبل مفكرى عصر النهضة مثل دفاع سير فيليب سيدنى عن الشعر Sir philip sidney's Defense of poesis وكذلك دفاع ستيفن جوسن Stephen Gosson فى كتابه مدرسة الفعل المهين School of Abuse وغيرهم حيث يرون أن القوة الخلاقة المبدعة للشاعر خليقة بأن تجعله فى أعلى المراتب وتجعل اعماله تفوق كل الأعمال فيماعدا الكتب المقدسة . إذ إن الشاعر يرتبط بالفلسفة التى تعلم بالإدراك precept ، وأيضا يرتبط بالتاريخ الذى يعلم بواسطة النموذج والمثل ؛ فالشعر يتعامل مع الكلى ولكن فى شكل حيوى ومفهوم[١] .

ولعلنا أخيرا نستطيع القول بأن فن عصر النهضة بكل مقوماته كان له تأثير بعيد المدى على طول القرون اللاحقة - حتى يومنا هذا - فمثلا فن القرن التاسع عشر كان أداة لمعرفة العالم الخارجى وتحليل الإنسان وتفسيره ونوعا من التجربة الحية ، كذلك ما نراه فى فن القرن العشرين من غلبة الطابع العلمى وتأثيره على الفن ، مثل النزعة الهندسية عند سيزان ، والاهتمامات الفسيولوجية عند الانطباعيين ، والاهتمامات النفسية للرواية والدراما بأسرها مثل تيار الوعى وغيره ، كل ذلك ترجع أصوله إلى القرن الخامس عشر ونظرته العلمية ؛ ذلك القرن الذى اكتسب فيه الفن أولى خبراته العلمية ، وكانت أدواته هى الرياضة والهندسة وعلم البصريات والميكانيكا ، ونظرية الضوء ، واللون ، والتشريح ، وعلم وظائف الأعضاء[٢] .

---

(١) Beardsly : Ibid ., 136

(٢) ارنولد هاورز - الفن والمجتمع عبر التاريخ - ترجمة د. فؤاد زكريا - ص ٣٧٥ .



علم الجمال فى العصر الحديث

الجمال وطبيعة الحكم الجمالي عند كانط

خدع الكثيرون بما قاله كانط في مقدمة كتابه « نقد ملكة الحكم » من أنه جاء ليسد الهوة أو الفجوة القائمة بين نشاطي ملكتي الذهن والعقل ، إذ استقلت كل منهما عن الأخرى من حيث المبادئ والوظيفة ، وكشفت الذات في نشاطها عن ثنائية في الفعل سواء أكان نظريا أو عمليا فيقول : تأتي ملكة الحكم التي تشكل في نظام ملكاتنا العرفانية طرفا متوسطا بين ملكة الذهن والعقل (١)

إلا أن الحقيقة أن «نقد ملكة الحكم» جاء بعد أن استقام لكل من الذهن والعقل عمله . فلقد توج النشاط العقلي النظري نفسه بالمعرفة ، كما توج النشاط العقلى العملي نفسه بالفضيلة . فكانت النتيجة أن ذلك قد ولد نوعا من الحاجة إلى استحقاق الذهن الإنساني نوعا من رهافة الحس وأستمتاعا بغبطة العقل في تحقيقه لنشاطه النظرى أو العملي . وقبل أن نستطرد في تفسير ذلك ، علينا أن نفرد لتلك العناصر المتنوعة عقلية كانت أم تجريبية ، والتي قام كانط بتجميعها والتأليف بينها في شكل ذي دلالة ومعني ، فهناك من يرى أن كانط لم يصف إلا الشكل المنظم على الآراء السابقة (٢) ولم يكن المنهج النقدى الذي مارسه معرفيا وأخلاقيا وجماليا إلا منهجا انتقائيا eclecticisism(٣)

الخلفية التاريخية لفلسفة الجمال عند كانط .

عاش كانط نهاية القرن الثامن عشر ، ذلك القرن الذي تعاصر فيه اتجاهان ، الاتجاه العقلي والاتجاه التجريبي . واستوعب كانط بل تمثل كل الآراء ، ولم يرض إلا بأن يلعب دور المايسترو الذي يضع الاختلاف في الوحدة ، تلك الوحدة التي اعتقد أنها تنبع من ذات تمتلك

(١) Kant : critique of Aesthetic jadgement, tr., by J.c. Meredith,

(٢) Gilbert and Kuhn : A History of Aesthetics P., 323.

(٣) Gilbert and Kuhn: Ibid , p. , 327.

ملكات متآلفة كل منها يعمل بلا تعارض مع الآخر. فاختلف بذلك مع العقليين في اقتصارهم على الجانب العقلي ، ومع التجربيين في اقتصارهم على التجربة ؟ فلقد فصل «ديكارت» بين الروح والمادة من حيث إن الأولى مبدأ الفكرة والثانية أمتداد ذو طابع آلى ، وتركهما.

وجاء « لا يبنز » Leibniz بعقلانيته وقوله بالمونادة الروحية ، ليقيم جسرا بينهما يعتمد على تسلسل في درجات الوجود ، يقابله تسلسل في ظواهر المعرفة ، ولذلك قال لايبتنز بالغائية الباطنية في الطبيعة ؛ وهي في نظره تنسيق بفعل الإله يعكس ارتباط الأجزاء بالكل.

وفي ضوء نظريته في اختلاف درجات الوضوح والتميز للمونادات ، اعتقد أن الحساسية هي جزء سفلي من الحياة النفسية في حين أن العقل هو الجزء الأعلى ، وهو واضح وظواهره واضحة متميزة .

ومن بعده قسم «فولف» قوى الإدراك إلى قوى عليا ، وعلومها عقلية ومنهجها هو المنطق ؛ وقوى دنيا وعلومها حسية ، ولم يحدد لها المنهج المقابل ..

ثم جاء باومجارتن A.Baumgarten ١٧٣٥ ليضع لهذه القوى علمها ومنهجها المقابل ، فهي علم الجمال أو الحساسية Aesthesis ومنهجها هو منطق الجمال «Aesthetic» ، ولم يختلف باو مجارتن عن لايتنز في اعتقاده أن الحياة العاطفية والانفعالية هي مجال الفكرة الغامضة ، إلا أنه اعتقد في وجود أفكار بسيطة تسود مجال الحساسية ، لا هي غامضة ولا هي واضحة ، وإنما يتم الشعور بها في مضمونها ونتائجها من حيث تقديمها لمعارف متسقة ذات طابع جميل أو مبهج ؛ ومن هنا اعتقد باومجارتن أنه عثر على منطق الخيال في مقابل منطق العقل ويعد بذلك مؤسس علم الجمال أو الاستطيقا بوصفها علما مستقلا .

وفي المقابل اهتم التجريبيون بسيكولوجية الفن – على الرغم من أنهم لم يكونوا من السيكولوجيين – بالعملية الإبداعية وبتأثير الفن على الملاحظ فلقد اهتم هوبز T. Hobbes في الفصل الأول من كتابه «التنين» بتعريف الخيال بوصفه شعورا بالتفكك لصور متوهجة أو ابنيه خيالية . ولكن بجانب هذا الخيال «السلبي» يوجد خيال إيجابي مركب هو ذلك الخيال الذي يبدع صورة جديدة عن طريق ترتيب وتنظيم الصور القديمة لمبدأ أساسي عام هو الترابط والتداعي .

وجاء لوك lock ليطور هذه الفكرة في مقالته المشهورة «بحث في الفهم الإنساني» ١٦٩٠ ، إلا أنها استقامت مع هيوم وتم تطويرها في نسق سيكولوجي في مقالته عن الطبيعة الإنسانية (١٧٣٩-١٧٤٠)، حيث يرى أن ميل الأفكار إلى الانسجام الواحدة منها

مع الأخرى يكون بسبب التشابه أو العلاقة العلية . وانسحب ذلك على رؤيته الجمالية فقال إن الجمال هو انتظام الأجزاء وتناسقها ، إما بفعل طبيعته الأصيلة أو بفعل التعود ، أو بفعل الرغبة ، وبشكل يعطي لذة ورضي نفسيين ؛ فاللذة والألم هما إذن أكثر من مجرد شاهدين على الجمال والقبح ، بل هما ماهيتهما . ولقد تطورت مشكلة البحث في التأثيرات السيكولوجية للفن أو الخبرة الجمالية حيث تناولت طبيعة الحكم النقدي أو الذوق على يد كل من شافتسبر A.shaftesbury وأديسون J.Addison وهتشيسون F.Hutcheson.

ولعلنا نكتفي بتلك العناصر الرئيسية التي جذب كانط منها خيوطه ونسج بها نظريته الجمالية ولما كان المنهج الذي استخدمه يفصل بين شقى المعرفة النظرية والعملية ، فإن علينا أن نفرد القول لما انتهي إليه فيهما حتى تتضح لنا تلك الوحدة التى أرادها كانط للمعرفة ، وللذهن الإنساني بواسطة الفن ليتجاوز هذا الانفصال .

نقد العقل النظرى :

فقد كشف كانط بداية عن خطأ القول بمنهج صالح لكل العلوم ، ولذا فقد نقد العقليين وعلى رأسهم ديكارت الذي تصور أن منهجة العقلي الخالص يصلح للطبيعيات والرياضيات والميتافيزيقا على السواء ، كما كشف أيضا عن تهافت منهج التجريبين عند «لوك وهيوم خاصة» ، الذي بنى أصحابه العلم كله على مجرد فاعلية الحس واستحضار المعطيات الحسية غافلين عن أن التجربة الحسية لا تقدم إلا الجزئي فقط ، على حين أننا نكتشف في العلم معنى كليا وبنية كلية ، بحيث يصبح تفسير الحسيين للعلم عاجزا عن تبرير الدلالات الكلية في بنية العلم . وهنا يقرر كانط أنه لابد من التنبيه إلى ما يسهم به الذهن – من خلال مقولاته – في بناء العلم وتقديم الجانب الصوري له ؛ ذلك الجانب الذي ينظم الجزئيات في بنية كلية واضحة ذات معني كلي ، ومن هنا كان ماانتهى إليه كانط في نظرية المعرفة من أن إمكان قيام العلم في أي مجال من المجالات إنما هو رهن بإمكان قيام نوعية معينة من الأحكام ، سماها كانط بالأحكام الأولية التأليفية ؛ وهي تلك الأحكام التي تعتمد في وجودها على نشاط الحس في تحصيل المعطيات الحسية – أو بمصطلح كانط الحدوس التجريبية – ثم وجود مقولات يقدمها الذهن من شأنها أن تضفي على المعطيات الحسية نظاما ومعني لولاهما ما تحولت المعطيات الحسية إلى معرفة بالمعنى الدقيق ، ويعبر كانط عن هذا الرابط بين نشاط الحس ونشاط الذهن في تكوين الأحكام الأولية التأليفية التي يكون بها بناء العلم وقوامه . بعبارة دالة نقول : إن الحدوس التجريبية في غيبة المقولات الذهنية عمياء ، وإن المقولات الذهنية في غيبة الحدوس التجريبية جوفاء .

نقد العقل العملي :

اراد كانط بذات المنهج الترانسنتدالي أن يفصل الأخلاق عن الدين ، وان يقيم أخلاقا لا تحتاج إلى دعامة خارجية تؤيدها – وجوهر المسألة الخلقية عند كانط هو «الإرادة الحرة» في الإنسان ، ولكي يوضحها ربطها بفكرة الواجب في الإنسان في مقابل أهوائه وميوله ، والإرادة الخيرة هي التي تلبي نداء الواجب وتعرض عن الأهواء ؛ فالذات المشرعة legislative self تعمل دائما وفقا لقانون يمكن أن يكون قانونا عاما للبشرية ، حيث لا ترتبط بسلسلة علية ، فهي علة لذاتها (١).

ومن ناحية أخرى يحدد كانط فكرة الواجب ويوضحها في صيغ ثلاث ، فهي فكرة صورية لا مادية ، تتحدد وفقا لقوانين العقل الأولية تاركة آثارها ونتائجها العملية (٢) ثم وضع لها دعائمها الدينية الميتافيزيقية ، وهي حرية الإرادة وخلود الروح ، ووجود الله . بمعني أن قوانين الواجب تستلزم حرية الإرادة ، حيث تستطيع هذه الإرادة الحرة أن تلزم نفسها بأحكام الواجب المطلقة . فالجدارة الخلقية – في نظر كانط – إنما هي وقف على ذلك الفاعل الأخلاقي الذي يقهر نفسه ، وينظم سلوكه ، لا بقصد الحصول على فائدة أو منفعة بل لمجرد احترام القانون الأخلاقي (٣) .

نقد ملكة الحكم:

في البداية نقد كانط فكرة الكمال التي قال بها باومجارتن «إن الجمال هو كمال المعرفة الحسية» من حيث إن الكمال :

(أ) هو وحدة الكلي ، وأن تمام أو كمال الشئ لا يعني أنه جميل .

(ب) وأن الكمال يشير إلى تحقق غرض ما .

من ناحية أخرى رفض التفسير السيكولوجي للجمال من حيث صدقه الكلي ؛ فاعتقد أن التفسير السيكولوجي للحكم الجمالي لا يفسره ولا يبرره وإنما اعتقد أن الأحكام الجمالية هي أحكام تأملية في الأساس بمعني أنها لا توضح للمرء كيف يحكم على الجميل ؟ وإنما هي تهتم بكيف ينبغي أن يحكم المرء على الجميل ؟ وبذلك تتضح أولية المبدأ وعدم استقائه من التجربة (٤)

---

(١) GELBERT, KUHN : A HISTORY OF AESTHETICS P., 328

(٢) د .ابراهيم مدكور – الاستاذ يوسف كرم : دروس في الفلسفة ص ٢٢٨.

(٣) د. زكريا ابراهيم – كانط أو الفلسفة النقدية – ص ١٧٦

(٤) Isreal Knox : Aesthetics thearies of Kant Hegel and schopenhour P., 17

ولذا ، وبعد أن فرغ من «نقد العقل العملي » ولاحظ مقدار الجفاف الذي أوقعه على الذهن الإنساني بقسميه النظرى والعملي ، فحص الشعور وتساءل : هل لهذا الشعور من مبادئ أساسية واحدة أم لا ؟

ولاحظ كانط أن هذا الشعور لا يتأثر باللذة والألم الحسيين ؟ فهو لا يرتبط بالموضوع، وبالتالي هو شعور يستشعر فيه الإنسان كامل حريته وسموه ونقائه ؛ شعور لايرتبط بعلية الأشياء ولا يعتمد على تصورات العقل ، وإنما يتجه رأسا إلى الغائية الكامنة في الطبيعة على مستوييها الشكلي والموضوعي .

وينقسم «نقد ملكة الحكم» إلى قسمين : الحكم الجمالي ، والحكم الغائي وإن كان كلا الحكمين يعتمد على الغائية ، ذلك أن الغائية هي المبدأ الأساسي لنقد ملكة الحكم . ولكن كل مافي الأمر أن الغائية تنقسم إلى غائية ذاتية وغائية موضوعية تبعا لطبيعة الحالة التي يتم فيها انسجام ملكات الذهن الإنساني ، أو بمعنى آخر تبعا لهدف التشكيل الذي تتخذه موضوعات الطبيعة ، ونوضح ذلك بالقول بأن جمال الأشياء الطبيعية هو تمثيل لمفهوم الغائية في شكلها الذاتي (وهي غائية صورية) أما أهداف الطبيعة وغاياتها الواقعية فهي تمثيل للغائية الموضوعية ، ونلخص المسألة مع كونوفيشر Kuno Fischer في ملاحظاتنا للظواهر ، فأننا نحكم على شكلها حكما جماليا ، في حين نحكم على حياتها حكما غائيا[١].

الحكم الجمالي : طبيعته الجدلية وتجلياته : بذلك يتضح أن الحكم الجمالي عند كانط نشاط فكري ، كما أنه حالة للروح يوجدها قدرته على استقطاب نشاط الملكات الأخرى الذهنية والعقلية إلى ساحته ، إنه لذة وجائزة للغبطة التي يشعر فيها العقل بكلية تناغمه ، وليتضح الحكم الجمالي ويتحدد بصورة واضحة جعله كانط يتجلى من خلال لحظات أربع :

اللحظة الأولى : من حيث الكيف quality بمعنى أن المتعة الجمالية التي يحددها الحكم هي متعة بلا غرض ، هي ارتياح منزه عن الغرض ، ومعنى ذلك أن التمتع بالجمال لا يهتم بواقع الموضوع ، وهو بذلك على نقيض اللذة الحسية أو المسلك الأخلاقي حيث تتطلب الأولى الامتلاك والثانية التحقق الفعلي . ويرى نوكس أن كانط في هذه اللحظة أبعد التجربة عن كل مضمون ومعنى وأحالها إلى جزيرة خاوية لا يمتلك من يسكن فيها إلا شعوار مجردا منعزلا [٢] .

(١) Isreal Knox: Aesthetic thearies of Kant, Hegal and sxhapenhour P., 17

(٢) Isreal Knox: Aesthetic thearies of Kant , Hegal, and schopenhour p.23

اللحظة الثانية : من حيث الكم quantity .

ولقد استلزمت لحظة التنزه عن الغرض خاصية أخرى هي «الكلية» إذ إن إبعاد كل ما يشير إلى الفوائد الفردية والارتباطات الشخصية وخاصة مع ما يبهجنا يبرره أن البهجة أو المتعة الجمالية يستخدمها كل فرد بطريقة متساوية ، حيث يظهر الجميل في تلك اللحظة على أنه هو مايرضي الجميع بصورة عامة دون أن يكون مقيداً بمفهوم أو تصور ، حيث يتأسس على فرض قبلى أولى قائم في الناس جميعا يتأتى من حصولنا على المتعة الجمالية ، وهى تلك البهجة التي تحدث نتيجة تلاؤم يتم بين صورة الموضوع وفعل ملكات الذات المدركة للموضوع (١) .التي من المفروض أن تكون موجودة عند الجميع .

ومن الواضح أنها كلية باردة لأنها ليست كلية رؤية إيجابية تحدث نتيجة جهد وتطور ثقافي وشعوري للفرد . وإنما هي كلية مفروضة تلغي الفروق الفردية والبيئية والاجتماعية والثقافية .

اللحظة الثالثة : العلاقة . Relation

بمعنى أن الشئ ينبغي أن يسرنا دون غاية عملية أو أخلاقية ، فالجمال مطلق ، لا وسيلة لشئ خارج عنه . فالشعور الذي نشعر به في تأملنا شكل زهرية إغريقية – مثلا – لا بسبب الرغبة في الزهرية ، بل بسبب النشاط المنبعث من اللعب الحر لملكاتنا العقلية في حضور الزهرية ، كما أن جمال الكنيسة في كونها بناء ذا تصميم معين لا من حيث كونها كنيسة ، وبذلك يذهب كانط إلى عكس رسكن Ruskin الذي يؤكد أن جمال الكنيسة أو جمال الكأس – مثلا– في ملاءمة شكله مع فائدته (٢) .ويتفق رسكن برأية هذا مع النظرية الوظيفية للعمارة حديثا Theary of Functionalism المقترنة باسم المعماري لوكوربوزييه حيث يؤكد أن جمال البناء هو ملاءمة شكله لوظيفته (٣) .وبهذه اللحظة أغلق كانط الباب أمام كثير من ألوان الجمال التي يمكن أن نكشف فيها عن حقيقة التجربة وتهذيبها وتعمقها ، مثل جمال الإنسان ، والحيوان ، والنحت ، والعمارة ، ولم يبق إلا على الموضوعات التي لا تتصل بأي نوع من الفائدة مثل الأزهار ، وبعض الطيور، وبعض أصداف البحر واللوحات حيث يؤكد أن الحكم الجمالي معنى بالشكل ، أي الصورة فحسب .

(١) Knox : Ibid p., 29

(٢) Gilbert , Kuhn : Ahistory of Aesthetics P., 337.

(٣) د. عرفان سامي – نظريات العمارة – ص ٨٤ .

اللحظة الرابعة : الإضافة أو الجهة Modality

الجميل في تلك اللحظة يشبه الآمر الأخلاقي ، ملزم . وهو قبلي وضروري ، ولكنها ضرورة ليست عقلية بل اعتبارية تستند على الأفتراض القائل بوجود حس مشترك وعام بين الناس ، ولا نعني به حسا خارجيا عنا ، وإنما هو الأثر الذي يتركه اللعب الحر لقوانا الفكرية .

ولعل هذه اللحظة تلغى دور الفن نفسه من حيث كونه مجال مشاركة وجدانية جماعية لها تأثيرها العميق في مدى تبديل وتغيير خبرتنا وتوسيع وتعميق الوعي الإنساني .

الجليل : Sublime

لقد انتبه كانط إلى موضوعات الجمال والجلال فيما قبل كتاب « نقد ملكة الحكم» وذلك حين كتب عام ١٧٦٤ مقالته ملاحظات عن «الشعور بالجميل والجليل». ولكن اهتمامه لم يكن منهجيا منظما ، بل اقتصر على الطابع التجريبي من حيث كونه ملاحظا لظواهر الطبيعة . ثم جاء ليخضع في كتابه نقد ملكة الحكم الأحكام الجمالية والجليلة لمبادئ عقلية.

ولما كنا قد تكلمنا عن القسم الأول من الجانب الذاتي الصوري لمبدأ الغائية في الطبيعة والذي يمثله الحكم بالجميل فإننا ، نتحدث الان عن الجزء الثاني للجانب الذاتي الصورى لمبدأ الغائية ، وهو الحكم بالجليل . فإذا كان الجميل يولد فينا التأمل والسكينة – عند كانط – نتيجة التوافق والتناغم بين ملكتي الذهن والمخيلة ، فإن الجليل يولد فينا الاستثارة ، وبالتالي شعورا بالقلق والألم ، نتيجة صراع ملكتي الذهن والمخيلة ، حيث يتدخل العقل كمنقذ فينقلب الشعور المؤلم إلى شعور باللذة والمتعة الجمالية ، وبذلك يحدث الشعور بالجليل نتيجة توافق العقل مع المخيلة . والجميل – في رأي كانط – يتحدد في شكل محدود، وله صورة تحقق المثال الذي يحدث بدوره تناغم ملكتي الذهن والمخيلة ، مثل منظر روضة غناء بالزهور ، أو منظر وديان منبسطة تجري فيها الجداول ، أما الجليل فهو تلك الأشياء في الطبيعة وفي الفن التي لايمكن احتواؤها في شكل ما ، فهي تتسم باللانهائية واللا تناسب كالجبال المغطاة بالجليد ، أو العواصف الهوجاء ، وبذلك لا نلتقي بالجليل في أية صورة حسية لأنه بطبيعته معارض لكل غائية . وبالتالي فإن المبدأ الذي يستند إليه الجميل كامن خارجا عنا (أي في الطبيعة) ، في حين أن مبدأ الجليل كامن فينا نحن .

ومن ناحية أخرى ميز كانط بين نوعين من الإحساس بالجليل ، فهناك الجليل الرياضي الناشئ عن الحركة الذهنية التي تنشأ عن تداخل ملكة المخيلة مع ملكة المعرفة ، وهناك الجليل الديناميكي الناشئ عن الحركة الذهنية التي تنشأ عن تفاعل ملكة المخيلة مع ملكة الإرادة . والجليل الرياضي يعبر عما هو عظيم عظمة لا تقبل المقارنة أو القياس ، في حين أن الجليل الديناميكي يشير إلى الطبيعة من حيث هي متصورة في الحكم الجمالي باعتبارها قوة هائلة هي موضع رهبة أو خشية من جانبنا . ومثال «الجليل الرياضي » السماء اللا متناهية المرصعة بالنجوم ، في حين أن مثال «الجليل الديناميكي» العاصفة الهائلة التي لا تبقى ولا تذر (١) .

ولعلنا نستطيع القول إن في هذين الشكلين من أشكال الجليل قاسما مشتركا في أنهما يفلتان من نطاق الحساسية ولا يخضعان له ، ومن هنا فإن الجليل يقترب إلى ملكة العقل التي تتخطى التجربة ، ويتطابق مع أفكار الأمر المطلق التي تتخطى التجربة ،ويتطلب منا احتراما لا يقل عن احترام القانون .

وبذلك يربط كانط بين الجليل والشعور الأخلاقي للذات النومينية التي هي في نظره تقبع فينا جميعا ، كما نشترك في حس فطري سليم واحد ، حيث يجعل حصولنا على متعة الجليل تتأتي من وعى الأنا النومينية الحرة بقدرتها وانتصارها الأخلاقي ، فهي لا تخاف ولا تخشع ، بل تستطيع أن تجد المتعة الجليلة فيما يلفها من جبروت الطبيعة وطغيانها . وأعتقد أن هذا الانتصار صوري ، فردي ، لا يحتوي علي أي بعد من أبعاد التواصل ما بين الحس في الطبيعة واللاحس في الإنسان وتفاعلهما نتيجة التطور الثقافي والاجتماعي للذات .

الجمال في الفن :

أنصب أهتمام كانط على تحديد طبيعة الحكم الجمالي ، ولم يقدم إلا ملاحظات قليلة تشير إلى طبيعة الجمال في الفنون بوصفها منتجات جمالية لذات متكاملة ، وإذا كان الحكم الجمالي عند كانط – كما سبق أن لاحظنا – مجرد مصالحة شعورية تمت على مستويين الأول فيزيقى عندما تطابقت المخيلة مع الذهن فأنتجت جمالا ؛ والثاني ميتافيزيقي عندما تطابقت المخيلة مع العقل فأنتجت جلالا . وبهذا التطابق بين المخيلة والذهن تصبح المخيلة ملكة حرة تخرج عينات حدسية غير تجريبية هي الأفكار الجمالية التي لا يكافئها أي تصور ذهني أو يفسرها أي تعبير لغوي ، بل هي تتجسد في أعمال الفن .

---

(١) د. زكريا ابراهيم – كانط أو الفلسفة النقدية – ص ٢٤٥.

ولذا فالفن صورة حرة تبدعها عقلية عبقرية ، والعبقرية هي الموهبة الطبيعية التي تعطي قاعدته ، وهي تعمل بلا جهد ودون أن يسيطر عليها شكل من الأشكال العلمية ، إن العبقرية في نظر كانط قد تلخصها عبارة لسنج : «إنها الانبثاق الحي للإلهام The living Jet of inspiration. وبالتالي فإنه لا يصدق لفظ الفن على أي إنتاج جمالي إلي إذا كان له مظهر الطبيعة ، ولكن مع انتباهنا إلى صلة التفاعل المتبادل بين الطبيعة والفن ؛ بمعنى أن يكون المرء واعيا أنه فن وليس طبيعة ، أي ينبغي أن ينفصل الفن عن الطبيعة وعن قانون الضرورة فيها .

وبذلك يختلف الفن عن الحرفة من حيث إنه لهو مطلق لا يرمي إلى أية غائية ، اللهم إلا إلى المتعة الفنية ذاتها، في حين أن المهنة أو الحرفة نشاط غائي يقصد من ورائه الحصول علي كسب مادي ؛ فهي مهمة شاقة في حد ذاتها ، ولكنها جذابة بما يترتب عليها من آثار مادامت وسيلة ضرورية للحصول على الآجر [1]. ومن ناحية أخرى يختلف الفن عن العلم من حيث إن الفن ملكة صنعة أو تكنيك ، في حين أن العلم ملكة نظر عقلي ومعرفة ، والفن لا يعتمد على قواعد أو قوانين يمكن أن تعلم ، في حين أنه يمكن لأي فرد يبذل جهدا ما أن يحصل على العلم ، وهو الاختلاف الذي يمكن أن نراه بين نيوتين وموتسارت ، فقوانين نيوتين يمكن أن نتعلمها جميعا ، أما سيمفونيات موتسارت – حتي في حالة تعلمها– لايمكن أن نقدمها بنفس الجدة ، والأصالة ، لأن العبقرية الفنية لا تتبع قواعد ، بل هي تؤسس النموذج الذي يتبع .

ولعلنا نستطيع أن نقول أخيرا إن تحرير كانط للفن من خضوعه للإحساس أو التصور ، جعله يخسر من ناحية أخرى دوره كبعد تربوي وثقافي هام للإنسان ، فلم ينتبه إلى أنه يجب ألا يصل التحرر إلى خسران الشئ لدوره ، حيث تصبح حرية سلبية أو خدعة كبرى للذات حين تتلهى لحظات مبتسمة للجميل، أو فاغرة فاها منبهرة بالجليل .

---

(١) د. زكريا ابراهيم – كانط أو الفلسفة النقدية – ص ٢٤٥.

فلسفة الجمال عند هيجل

مقدمة :

لعل الاقتراب من فلسفة الجمال عند هيجل مهمة ليست باليسيرة ، وذلك لأن الجمال وهو شكل هام من أشكال تجلى الروح المطلق في نسق هيجل الميتافيزيقي تجعل من الضروري أن نلقى نظرة على الكل الهيجلي حتي نحدد موقع الجمال أو الجمال الفني عنده، ذلك لأن فلسفة هيجل هي فلسفة كلية مترابطة الجوانب ، وقانون هذا الترابط هو الجدل الهيجلي الذي يربط المنطق بالتاريخ بروابط معرفية ووجودية لا تنفصم عراها ، وبالتالي لا يستطيع المرء أن يتناول أي جانب من فلسفة هيجل إلا من خلال هذا المعمار الكلي الذي بناه جدليا.

وقبل الحديث عن هذا النسق الكلي لعلنا نلقى الضوء على بعض العناصر المهمة التي ركب منها هيجل معماره التشكيلي .

لعل أهم العناصر التي شكلت هذه العقلية المبدعة هي :

١- إعجابه بالحضارة الإغريقية وعشقه لها فكرا وفنا ، وتأثره بها من حيث إن الحقيقة في أساسها عقلية .

٢- فكرة التطور والتقدم . ولقد كان مفهوم التطور نتاجا لنظرية القرن الثامن عشر عن التقدم الإنساني من حيث ترقيه حضاريا من الهمجية أو البؤس إلى نمط حياة أعلى وأفضل ، وأن هذا الارتقاء إنما يتم بجهود الإنسان ذاته وحده عن طريق استخدام العقل والعلم، ولقد تبلور هذا المفهوم في القرن التاسع عشر ولم يقتصر تطبيقه على تطور الحياة العضوية فحسب ، وإنما تعداه إلى تطور مجموعات المجرات والمجموعات الشمسية والعقل الإنساني والمجتمع والثقافة [١].

ومن هذين العنصرين لم تعد الحقيقة كاملة أو لها صفة الثبات والدوام ، وإنما هناك تغيير

(١) توماس مونرو : التطور في الفنون الجزء الأول – ترجمة محمد علي أبو درة وأخرين ص ١٤ ، ١٥ راجعه د. أحمد نجيب هاشم.

حقيقي تقدمي . فهناك الروح مبثوثة في الطبيعة ، تجاهد من أجل تحقق ذاتها عقليا وعينيا .

٣- الرومانتيكية : أعجب هيجل بالجذوة التي أشعلتها الحركة الرومانتيكية في الأفق ، حيث نظرت الرومانتيكية إلى التاريخ باعتباره جزءا من العملية الإبداعية ، إذ يتم إدراك الفن بوصفه نظاما شاملا ، له مكانه في التاريخ .

٤- الثورة الفرنسية : تأثر هيجل بعالم الحماسة والإصلاح الذي أبدعته الثورة الفرنسية ، وظهرت له كنقيض للنظم السياسية والاجتماعية السائدة ، بالإضافة إلى أنها (الثورة) تعكس حرية الإنسان ووعيه بذاته في حركة التاريخ .

ويبدو أن كل هذه العناصر المتعارضة قد تجاذبت عقلية هيجل المبدعة ومع قدرة رائعة على الخيال أقام نسقه الكلي الميتافيزيقي ، ولقد فهم هيجل الفلسفة على نحو مختلف عما فهمها كانط ونيتشة وحتى الرومانتكيون ، من حيث إن الفلسفة تجاوز للواقع إلى آفاق غامضة . فهو يرى أنه من الصحيح أن الإنسان يشعر أنه قذف به في عالم غريب ، ومن الأحرى أن تصلح الفلسفة بينه وبين هذا العالم لا أن تتجاوزه ، وإن هذا التصالح لا يتم إلا بفهم الواقع وجعله معقولا (١) .

وفي الواقع يمكن القول إن الفن والفلسفة يؤديان دورا أساسيا في مواجهة الإنسان للشعور بالاغتراب والتغلب عليه. إذ أننا نجد في كل من الفن والفلسفة نشاطا إنسانيا يمكن العقل من التأكيد على فاعليته في الواقع ، وعلي قدرته على الاقتراب من الحقيقة ؛ فكأن «فعل الاقتراب» عامل فعال عند هيجل في «رفع الاغتراب» ومن هنا تأتي أهمية الفن والفلسفة عنده .

أما إذا حاولنا الآن الوقوف أمام بوابة هذا المعمار الضخم تمهيدا للدخول فيه لهالتنا وحدته العضوية وتناميه بالحركة الداخلية الذاتية ، حيث تنتقل من النقيض إلى النقيض وكأنها سيمفونية متجسدة – سنجد أنه يستند على محورين مهمين :

١- الفكرة (أو الروح أو العقل).

٢- التاريخ ، ومحرك بينهما هو قانون الجدل في علاقة عضوية فريدة يدور مدارها حول عدة مقولات أخرى هي التناقض ومايقترن به من سلب للأطراف المتناقضة ، ثم الكلية التي ينصهر داخلها التناقض وتشمله .

١- د. عبد الرحمن بدوي – شيلنج – ص ٩٦.

والفكرة : Begriff ليست فكرة مجردة وإنما هي مفهوم تاريخي شمولي وهي فكرة حية ، أو بمعنى أرسطي إنها حياة بالقوة ، تغزو العالم وتنفث فيه روحها فتتطور بحسب مراحل متعددة متناقضة . من الأسرة إلى الأخلاق إلى الدولة حتى تصل إلى أعلى نقطة لتطورها حين تستطيع أن تقهر التناقض ، والعرضي والجزئي في الحياة الواقعية لتتحول إلى المطلق .

التاريخ : ولا يعني به هيجل ذلك التاريخ السكوني الثابت الذي يصف أحداثا متتالية ، وإنما هو ذلك المسرح الذي تفعل فيه الروح فعلها وتجسد فيه قدراتها ، و بمعنى أخر التاريخ هو تجلي حركة الروح في الزمان تجليا مخططا له تحقق به الروح دفعة من دفعات تطور الإنسانية في معراج الحضارات وتحقيق الحرية (١) .

ولما كانت الروح في مسارها تتخارج وتتناقض مع الآخر (الطبيعة) ، يأتي «الجدل» كقانون يحكم هذا المسار ، وكلما استطاعت أن تخرج إمكاناتها وتتحرر من أسر الجزئي واليومي أدركت ذاتيتها ووعت قدرتها ، ونفذت إلى جوهر الكلي ، وهذا لا يتم إلا في نشاط الروح المطلق .

الفن والجمال في الكل الهيجلي .

ولما كان أهتمامنا هو فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، فعلينا أن نركز علي نشاط الروح في تحققها الإبداعي الفني . فلم يهتم هيجل بالجمال على نحو مطلق ، بمعنى أنه لم يبحث فيه كمفهوم أو تصور Concept وإنما نظر إلى الجمال من حيث كونه فكرة تحقق نفسها ؛ ولذا فالجمال عنده هو الفكرة في تمثلها الحسي أو هو التمثل الحسي للفكرة das Sinnliche scheinender idee ، والفكرة ليست إلا الضرورة الكونية العينية في وحدتها المتكاملة، وبذلك فالجمال عند هيجل هو الجمال الفني الذي يبدعه الروح الإنساني لا الجمال الطبيعي الذي هو الصورة الحسية الأولي التي تتجلي فيها الفكرة حيث إن الفكرة في الطبيعة ليست هي الفكرة في ذاتها، وإنما هي الفكرة مطمورة في وسط حسي خارجي تعوزها الروح المبدعة التي تستطيع أن تعبر عنها حسيا في تشكيلات جمالية تجعل الفكرة شيئا مؤثرا في الحس (٢) .

وهكذا نستطيع القول إن الفن هو لقاء العقل مع الطبيعة للبحث عن مثل أعلى جمالي في واقع متعين ، أي في مركب ينصهر فيه التناقض ، وهو في ذلك مثله مثل الدين والفلسفة ، من حيث كون كل منهما يحتوي مضمونا واحدا هو «الفكرة» التي يتم التعبير عنها بأشكال أو أساليب مختلفة .

---

(١) د. حسن حنفي : قضايا معاصرة – الجزء الثاني – دار الفكر العربي – ص ٢٢٥ .

(٢) Isreal Knox : Aesthetic thearies of Kant , Hegel and schopinhour p., 83

- فالفن يعبر عن الروح حسيا .
- والدين يعبر عن الروح رمزيا .
- والفلسفة تعبر عن الروح بواسطة الفكرة أو المفهوم .

ومن ذلك يمكن القول إن السؤال عن ماهية الفن عند هيجل هو أنه ما يميز الإنسان عن الحيوان ، لأن مضمون الفن هو الشعور بالخلود وبالحرية ، والشعور لا يوجدإلا عند الإنسان . وهكذا فإن بهجة الفن عند هيجل هي الكشف عن الجمال الفني وليس محاكاة الطبيعة ،أو لنقل إن الفن هو تمثيل الوجود بوصفه جمالا . يقول : «الفن ليس مجرد لعب مفيدا أو سار وإنما القضية أن يكون تحريرا للروح البشرية من إشكال التناهي والمحدودية[١] ومن ثم يكشف الفن عن حركة تحقق وجودية ومعرفية للذات في سعيها نحو المطلق .

جدل الروح الإبداعي في حركة التاريخ :

اعتقد هيجل أن أنواع الفلسفات جميعها تترابط حتي تؤدي إلى الحقيقة ، وأن كل واحد منها إنما ينبثق ممايسبقه ويتناقض معه ليؤدي هذا التناقض بينهما إلى إبراز مركب جديد يرفع هذا التناقض بحوار جدلى للوصول إلى الحقيقة . كذلك اعتقد أن الفن يتجسد في مراحل تتحاور جدليا ، وتسلب كل مرحلة سابقتها وصولا إلى الفن المثالي .

ولما كان تاريخ الفن يرتبط عند هيجل بفلسفته الميتافيزيقية حيث يتطور الفن منطقيا في أنواع وأشكال من الأدني إلى الأعلى ، رتبها هيجل في ثلاثة أنواع فن رمزي ، وكلاسيكي ، ورومانتيكي ، وكل فن منها يخضع بدوره إلى مراحل البداية والتحقق والأفول . هذا الترتيب النسقي للفن يعتمدعلى مبدأ أساسي هو العلاقة بين الروح والمادة أو المضمون والشكل . ولما كانت المادة تطغى على الروح أو الفكرة في الفن الرمزى كانت العمارة هي الممثلة لهذا النوع من الفن ، وعندما تطابقت الفكرة مع مضمونها في الفن الكلاسيكي أصبح النحت هو الممثل لهذا النوع من الفن ، وعندما انسحبت الروح إلى الداخل متخلية عن المادة متوحدة مع ذاتها ظهرت أشكال من الفن أخرى تعبر عن هذا الانسحاب والابتعاد عن المادة كالتصوير ، والموسيقى والشعر ، إنه الفن الرومانتكي .

المرحلة الأولى : الفن الرمزى (العمارة) .

هو أولى المراحل الفنية ، ويطلق عليها هيجل المرحلة الرمزية ، والرمز هنا ليس بمعناه المألوف لدينا ، أى الرمز إلى معان ودلالات جمالية في الحياة ، بل الرمزية هنا تعني

---

(١) Knox : Ibid , p. 80

وضع الرمز في مقابل الفكرة ، أو خارج التجربة ، فالأشياء الطبيعية في هذه المرحلة تكون كما هي ، بينما تسعى الفكرة إلى أن تمنحها المعني والدلالة ، فتحاول الأشياء أن تعبر عن ذاتها كما لو أن الفكرة ذاتها كائنة فيها [١] .

ومن هنا تكون الفكرة في هذه المرحلة غامضة مشوشة ، وبالتالى لا تقدم الشكل المحدد ، فيكون مثلا في استطاعتنا أن نرمز للقوة برمز الثور أو الأسد ، كما يمكن أن ترمزلليث بشئ آخر غير القوة كالعظمة ، ومن هنا تكون علاقة المضمون بالشكل الخارجي علاقة مصطنعة ، حيث لا يستغرق الرمز كل صفات مدلوله [٢] ويرى هيجل في فنون الشرق، وفنون قدماء المصريين وقدماء الصين والهندوس ما يمثل هذه المرحلة ، حيث يعجز هذا الفن عن تحقيق المثل الأعلى ، أو تطابق المضمون مع الشكل . وأكثر أنماط الفنون تمثيلا لهذه المرحلة هو فن العمارة حيث يمثل بدايه الفن حينما حاول الفكر الإنساني أن يهذب الطبيعة ويحدد للروح مكانا يلتقي فيه بذاته ، ولكن المواد لم تساعده في التشكيل ، فكانت مواد ثقيلة الوزن ، تعادل ما في الطبيعة من ضخامة ولا تحدد ، ومن ثم لم تكن أشكال العمارة مناسبة للفكرة ؛ لقد كانت أساسا أشكالا لطبيعة غير عضوية أنتظمت وفقا لقوانين التناسق [٣] . وهكذا نستطيع القول إن الفن الرمزى يقوم الشكل فيه باقتراح الفكرة حيث يمثل بدء خروج الروح ومحاولتها التجسيد في شكل .

المرحلة الكلاسيكية (النحت)

في هذه المرحلة يستوعب العقل الإنساني الفكرة التي افترضها الفن الرمزي في العمارة ، ويحاول أن يتطابق معها ، فيبحث عن الشكل العضوى الذي يحقق فيها وحدته ، فلا يجد إلا الشكل الإنساني وسطا جيدا يحقق له مايريد ، ومايريده هو تحقيق الروحانية في بعديها الفردي والحسي ، فيلجأ بداية إلى تنقية الشكل الإنساني من النقائض التي تربطه بالمرحلة الحسية ، ويحرره من المظاهر العرضية ، ولا يستطيع الروح أن يتجلى إلا من خلال حضوره «الحسي المادي» ولا يعني ذلك أنه حط من مستوى الروح ؛ فالروح هنا مباطنة للمظهر الجسماني ، بمعني أنها ممتلئة بالحياة ، وفي نفس الوقت لا تتأثر بأي نوع من المعاناة اليومية التي تميز الإنسان العادي ، حيث إن النحت هنا يصور الإله متعينا في واقع حسي ، فيتطابق المضمون مع الشكل حيث يتألق الشكل بنور المضمون الروحاني الذي يكشف عن الفردية الروحية الملائمة للعقل [٤] .

---

(١) Knox : Ibid , p., 80
(٢) د . أميرة مطر – فلسفة الجمال – ص ١١٨
(٣) Knox : oP . Cit p., 87
(٤) Knox : Ibid p., 88

ويمثل هذا النوع من الفن الحضارة اليونانية ، حيث استطاعت هذه الحضارة بما امتلكته من حرية أن تعبر عن المبدأ الفردي . ويقارن هيجل بين تصلب النحت المصرى القديم وبين الحرية التي تميز بها النحت اليوناني وتخلصه من الجمود والقواعد القديمة المتوارثة ؛ الأمر الذي ترتب عليه أن ظل الشكل في النحت المصرى غريبا عن الفكرة ، وظل الفنان مقيدا بالقواعد الصارمة مما سلب الأعمال الفنية مرونة التعبير. ويضرب هيجل مثلا لذلك بتمثال الآلهة إيزيس تحمل ابنها الإله حورس ، ويلاحظ كيف ظل التمثال هنا جامدا خاليا من التعبير عن تجسيد الأمومة والشخصية [1] .

الفن الرومانتيكي : (التصوير ، الموسيقى ، الشعر)

في هذه المرحلة انسحبت الروح إلى الداخل ، وتباعدت عن المادة ، ونشأ تناقض بين المضمون والشكل كما حدث في الفن الرمزي ، وإن كان التناقض في هذه المرحلة ناتجا عن تسامي الروح وانتصارها على المادة لا العكس . وبالتالي أصبح المضمون روحانيا ، فتطلب لذلك أشكالا تناسب هذه الروحانية ؛ فلم تعد الوحدة التي حققها الفن الكلاسيكي بين الشكل والمضمون قادرة على أن تفي بحاجة الروح الآن ؛ فالفن الكلاسيكي اليوناني مع كل ما حققه من كمال وتمام ، إلا أنه عجز من ناحية أخرى عن أن يبلغ الكمال الروحي ، من حيث إنه لم يستطع أن يظهر الفكرة بوصفها فكرة ، وأن يجعلها تكون مضمونه الدائم [2] . ومن ثم انهار أمام إله المسيحية الذي يأبى أن يظهر كتجسيد بشرى فهو لا يتحد مع الإنسان إلا في مجال «الروح»

ولذا فالفن الرومانتيكي يعبر – كما يقول هيجل – عن حياتنا الداخلية ؛ تلك التي ترتبط بموضوعها كما لو أنه ليس شيئا آخر غير ذاتها ، بمعنى آخر إنه يعبر عن الروح ، عن القلب ، عن الحياة الانفعالية من حيث كون كل منهما وسيط الروح ذاتها الساعية من أجل الحرية ، والباحثة عن توازنها في العالم الداخلي للروح ، هذه الحياة الداخلية و المثالية هي مضمون الفن الرومانتيكي ، ولهذا فهي بالضرورة تكشف عن تمثيلاتها بنفس طبيعة مضمونها ، ألا وهو الشعور أو الفكرة الداخلية [3] .

ومن هنا نستطيع القول أن في الفن الرومانسي الذي تمثله الروح المسيحية ، تكون المشاعر ولغة القلب الروحانية هي مضمون العمل الفني ، حيث لا يتكشف في وسيط حسي كما في الفن الرمزي أو الكلاسيكي ، وإنما يقترب وسيطه من الفكر المعبر عنه . ولذا انكشف الفن الرومانتيكي في نظر هيجل من خلال ثلاثة أنواع من الفنون هي : التصوير ، والموسيقي ، والشعر.

---

(١) د. اميرة مطر – فلسفة الجمال ص ١٢١

(٢) Knox : op. cit . p., 89 .

(٣) Knox : Ibid , p., 90.

وينقسم الشعر إلى ثلاثة أنواع : الملحمي ، والغنائي ، والدرامي .

والشعر الملحمي يظهر عادة روح المجتمع حيث تتوارى فردية الشاعر خلف أحداث وبطولات مجتمعه كالإلياذة والأوديسة ، ومن هنا فإن مضمون هذا الشعر يكون موضوعيا ، أما في الشعر الغنائي فتتضح ذاتية الشاعر حيث يستطيع أن يعبر عن ردود أفعاله الخاصة وانفعالاته بصدد أحداث مجتمعة ، ولذلك فهو يمثل الذاتية ، ويستعين بالموسيقي كي ينفذ إلى النفس بعمق مؤثرا في الإحساس والشعور . ويجئ الشعر الدرامي ليقدم حدثا مرتبطا بنوع من الصراع الذي تحركه قوى القدر ،فهو بمعني آخر يعبر عن الجوانب الداخلية للواقع الموضوعي الذي يقدمه من خلال الحدث . وينقسم الشعر الدرامي إلى نوعين :

التراجيديا ، والكوميديا

أولا : التراجيديا

تستحق تراجيديا هيجل العناية والأهتمام ، لما لنظرته فيها من جدة وطرافة ، فالتراجيديا عنده ليست بين طرفين متعارضين (خير وشر) ، وإنما التعارض عنده من نوع خاص ؛ تعارض فريد في طبيعته ؛ فهو بين طرفين متماثلين ، وكلاهما عدل ، إلا أن لكل منهما غاية قدسية ، تعارض الأخرى ؛ مثل التعارض بين الصلات الأسرية وقانون الدولة ، كما في مسرحية «أنتيجونا» لصوفوكليس ، حيث قررت أنتيجونا دفن أخيها ملبية لداعي قانون القلب ، ومعارضة لقانون الدولة المتمثل في أوامر عمها (كريون) في عدم دفن الخائن، وبذلك فهناك في التراجيديا انقسام في الجوهر الأخلاقي ، بمعنى انقسام في القوى الروحية التي تحكم وتسير مجال الرغبات والأفعال الإنسانية [١] . والبطل التراجيدي مدفوع إلى غايته مؤمن بما تئول إليه نهايته ، إلا أن العدالة الأبدية تأتي لتنهي الصراع وتعيد الوحدة للجوهر الروحي الأخلاقي ، إما عن طريق نهاية أحد الطرفين كموت «أنتيجونا» وحبيبها ، أو عن طريق نوع من التطهير الداخلي الدقيق كما في أوديب في كولونا ، لأن ثمة حلا ينبغي أن تقدمه العدالة حتى تنير نهاية التراجيدية من خلال رؤيتها لحل التناقض القائم في الصراع [٢] .

(١) Knox : Ibid, p 105

(٢) Knox Ibid, p.,

وفي ضوء ذلك يمكننا القول بأن في تعريف هيجل للتراجيديا بأنها صراع بين قيمتين كلتاهما عدل بحيث إن انتصار أيتهما يورثنا حزنا على الأخرى هذا التعريف يفيد أمورا مهمة ، منها :

(أ) أن الأساس في العمل التراجيدي «التناقض الصراعي» الذي يكسر – ولأول مرة – فكرة رفع التناقض بمركب أعلى يصهرهما معا .

(ب) وفي الحقيقة أن هذا الصراع غير المرفوع بين القيم في التراجيديا يثير في عقل المتلقى الرغبة في البحث – منطقيا – عن تركيبات جدلية بين القيم ، رغبة في تسويغ العلاقات الصراعية بين القيم ، بالبلوغ إلى مركب أعلى من خلال تنظيم جدلي بينها ، يبرر في العقل ضرورة انكسار قيمة لحساب قيمة أعلى منها . وبذلك يكون هيجل قد شاء أن يستغل التوتر الوجداني الذي تحدثه التراجيديا في حفز العقل لإكمال المنهج الجدلي في عالم القيم .

ولقد اهتم هيجل بالتمييز بين التراجيديا القديمة والحديثة من حيث إن الأخيرة تبرز لنا الذاتية بصورة أقوى ، فالبطل لم يعد يمثل مؤسسة أو قانونا ، وإنما أصبح يمثل ذاته ، وهنا يضع هيجل شخصيات مسرح شكسبير في مقابل شخصيات مسرح إسخيلوس وصوفوكليس؛ «أورست» في مقابل «هاملت» فشخصيةهاملت وذاتيته هى التي تبرز في التراجيديا الحديثة ، في حين يتمثل فعل القوى العليا من خلال شخصية أورست [1].

ويعرف هيجل **الكوميديا** بأنها عمل درامي تتأسس فيه الأحداث على وضع ثقة في غير موضعها الصحيح ، فتتولد عن ذلك مفارقة تبعث على الضحك . وهنا نلاحظ أنه إذا كان هيجل قد أسس التراجيديا على «التناقض الصراعي» فإنه يؤسس الكوميديا على «المفارقة» Paradox كما نلاحظ أن هذه المفارقة تكشف عن أمرين :

الأول : أن الضحك الناشئ عنها يعلن عن سخرية مرة من العقل الذي توهم العلاقات على غير وجهها الصحيح .

والثاني : أن الكوميديا تصبح عند هيجل نوعا من أنواع «برهان الخلف» في المنطق حيث تعرض الكوميديا نقيض الحقيقة وتتصرف معه على أنه حقيقة حتى تكشف المفارقة عن كذب هذا النقيض فتردنا السخرية إلى الحقيقة ، ويثوب العقل إلى الحق بعد أن

---

(١) د . اميرة مطر – فلسفة الجمال – ص ١٢٧.

ضحك من نفسه حين توهم ما يخالفه . ويرى هيجل في كوميديا أرستوفان قديما نموذجا لهذه الثقة [1] .

فكأننا في التراجيديا نحزن على قصور تطبيق الجدل عن رفع التناقض بين القيم ، وفي الكوميديا نسخر من التطبيق الخاطئ للجدل المفضى إلى المفارقة . وذلك لأن في الكوميديا تعارضا مستمرا بين المصالح الخاصة للأشخاص ولا تكشف عن مسار واحد يتجه إليه الحدث بحيث يؤثر على إرادة الأفراد على نحو ما تجد في التراجيديا صالحها الذاتي ودوافعها الخاصة ، ويزداد هذا التنافر في الكوميديا حتى النهاية ، ومن ثم يفشل العمل الفني في تقديم الحقيقة المطلقة التي هي غاية الفن ؛ ولذلك فقد رأي هيجل في الكوميديا شكلا معبرا عن نهاية الفن [2] أو موت الفن .

وفي الحقيقة ينبغي أن نلاحظ أن تطور الفنون عند هيجل وانتقال الروح في تطورها من فن إلى فن آخر ، هو أمر يتأسس عند هيجل على نظرة تفاضلية ضمنية بين «المكان» «والزمان» . فالمكان عنده مقولة ثقيلة في ماديتها وصلبة في تعينها ، وأبعادها صارمة ، وقيودها على الروح مرهقة ، فالحيز المكاني سجن ضيق ، تضيق به الروح . ولذلك فإنه كلما ارتبط الفن بالمكان دل ذلك علي قلة رصيده في الحرية والانطلاق نحو المطلق . أضف إلى ذلك أن المكان من شأنه أن يجذب إلى الخارج ، ويعطي - بالتالي - أولوية للحس على العقل وللمادة على الروح للشكل على المضمون . في حين نجد أن الزمان مقولة شعورية أبعادها وهمية لا تفرض قيدا على حرية الفكرة في التعبير عن ذاتها . فالزمان نظامة حر مفتوح ، تفتح فيه «اللحظة» أمام الفكر استيعاب «الماضي» واستشراف المستقبل ، بما يحقق للروح تعبيرا أكثر حرية عن نفسه . هذا فضلا عن قدرة الزمان علي جذب الفكر نحو الداخل ، وبالتالي على تعميق الوعي بالذات .

وفي ذلك يمكن أن نرد على قضية موت الفن ، بأن إبقاء هيجل على انفتاح اللحظة هو انفتاح على أشكال ابتكارية للفن الزماني وإمكانية استيعاب الفن الكوني الذي فتح آفاقة أمامنا العلم في كشوفاته الفضائية وما سيجد من قوانين سيكون الزمن هو جوهرها .

وأخيرا ننتهي إلى أن الفن عند هيجل لا يزال يلعب دورا مشابها للدور الذي كان يلعبه لدى أفلاطون ، من حيث إن الفن عندهما هو في الأساس تمثيل Representation أو

(١) د . اميرة مطر مقدمة في فلسفة الجمال ص ١٣٢ .

(٢) د . اميرة مطر - فلسفة الجمال . ص ١٢٨ .

تجسيد embadiment لفكرة مطلقة و لمثال. ولذلك لا يكون من المستغرب بحال أن يأتي الفن عند أفلاطون منهجا يتمرس به العقل على الاقتراب من الحقيقة ، وكذلك عند هيجل يأتي الفن في مستهل رحلة ثلاثية تقترب بها الروح من الحقيقة المطلقة ، فيكون على الفن أن يبدأ رحلة الاقتراب من الحقيقة العليا بتعيينها ، أى يصوغها في تمثل عيني ، يمثل للحس، شريطة أن تتحول معطياته في الوعي إلى رمز Symbol يصور الحقيقة للعقل علي نحو يكفل النفاذ بالحقيقة إلى الوجدان ، بما ينعكس - بدوره - في تمثلات جديدة تصدر بها الحقيقة عن الذات في رومانسية تعلن عن اقتراب الذات من معية Withness الحقيقة ، ومن شأن التطور بهذه المعية أن يتولد في الذات وعي جديد ، به تعي الذات أن هذه المعية مع الحقيقة تنطوي - في ذات الوقت - على استقلال الحقيقة واستقلال الذات ، فتنشأ علاقة معرفية مباشرة بين الطرفين ، حيث يكون على الذات أن ترصد نشاط «الفكرة» أو «الحقيقة» وهو يعلن عن تعبير الحقيقة عن ذاتها بذاتها ، ويكون في ذلك التعبير إيضاح عن «الأصل» في كل حقيقة ، إيضاح «كلاسيكي» يعلن عن الهوية ويكتسب فيه الجزء طبيعة الكل .

فلسفة الجمال والفن في القرن العشرين

يأتي القرن العشرون ، ولا نبالغ لو قلنا إن الجماليات لم تكن أكثر صقلا وتنوعا ونشاطا كما هي في هذا القرن[1] لذا فإنه ليس من الصعب الوصول إلى خصائص مشتركة يمكن أن نعددها تباعا فحسب ، بل وأشد صعوبة تحديد الاتجاهات وتصنيف الفلسفات في القرن العشرين ؛ ذلك لأنه قد شارك في فلسفة الجمال والبحث في طبيعته فنانون ، ونقاد ، وأدباء ، وفلاسفة أدباء ، ولغويون ، ومناطقة ، واجتماعيون ، وأنثروبولوجيون ، وأصحاب التحليل النفسي بالطبع .

وإن كان يمكن أن نقول إن السمة الرئيسية لفلسفة الجمال في القرن العشرين هي الاهتمام بالخبرة الجمالية والنفاذ إلى طبيعتها وارتباطاتها بغيرها من الخبرات البشرية . من ناحية أخرى يمكن بإيجاز تحديد الاتجاهات المتميزة في القرن العشرين ، وإن كان هذا التحديد ليس مغلقا ولا نهائيا ، ثم سيقع اختيارنا على نموذجين من هذه الاتجاهات المرتبطة بالفلسفة في الأغلب.

بداية يمكن القول إن هناك أربعة اتجاهات تميز فلسفة الجمال في القرن العشرين:

١- الاتجاه الفلسفي .

٢- الاتجاه الفني أو الأدبي .

٣- الاتجاه التحليلي أو المنهجي .

٤- إتجاه مناهج التفسير الموضوعية .

أولا : الاتجاة الفلسفي :

وينقسم إلى فئتين :

(أ) فئة الاتجاه الفلسفي المتافيزيقي Metaphysical ويمثله كروتشه B.Crocc في كتابيه الإستطيقا أو علم اللغة العام ، والمجمل في تاريخ الفن ١٩١١ ، وكولنجوودد R.G .Collingwood الذي قام بتفسير وتوضيح فلسفة كروتشه في كتاب مبادئ

(١) The Encyclopedia of philosophy vol ., 1, p., 31

الفن ، وبرجسون H.Bergsson في كتبه «مقدمة في الميتافيزيقا» ١٩٠٣ ، «والتطور الخالق» ١٩٠٧ «وفلسفة الضحك» ١٩٠٠ ، ويجمع هؤلاء الفلاسفة القول بأن الفن حدس وإن اختلفت طبيعة هذا الحدس عند كل منهم .

(ب) الفئة الثانية فئة الفلاسفة الذين فسروا أفكارهم الفلسفية الأصلية بواسطة الأدب مثل سارتر ، وجبرئيل مارسيل وألبير كامي ، ولكن هؤلاء الفلاسفة وقعوا في مغالطة التعبير الأحادي للطبيعة البشرية ، فكانت شخوص رواياتهم ومسرحياتهم تسلك مسلكا واحداً وفقا أو تفسيرا لطبيعة فلسفتهم .

ثانيا : الاتجاه الفني أو الأدبي :

ويعتبر هذا الاتجاة أثرى الاتجاهات لأنه استفاد من المحصلة الفلسفية الموجودة واهتم بمسألة اللغة ، ولقد اهتم باللغة لسببين :

(أ) إحساس الفنانين والنقاد بالتغيير السريع والتعقد الشديد لأنماط الحياة الأمر الذي يقتضي بدوره أن يواكبه وسيلة متطورة في التعبير ، فبرزت مشكلة التعبير والدلالة لدى فناني ونقاد القرن العشرين ، وحاولوا الوصول إلى المواصفات التي ينبغي أن تكون عليها لغة التعبير ، والملاحظ أنها كانت مواصفات رياضية ، لأنهم أرادوا أن يكون التعبير دقيقا ، فأصبحت اللغة الفنية مجموعة من الرموز تشير إلى معنى محدد .

(ب) أراد أصحاب هذا الاتجاه أن تقوم اللغة التعبيرية الجديدة بحل مشكلة التداخل في العلاقات من خلال التعبير الفني ، بأن يعتمد هذا التعبير على جهاز دقيق في التعبير والدلالة ، فاهتموا بما يسمى بالرموز الفنية ، ويمثل هذا الاتجاه الفلسفي إنثربولوجي هو أرنست كاسيرر E. cassirer في كتابه الضخم «فلسفة الأشكال الرمزية» فى ثلاثة أجزاء ، وفى كتابه «مقال فى الإنسان» ١٩٤٤ ، وقد تطورت فلسفته مع فلسفة سوزان لانجر S. langer من حيث رأت أن الفن رمز تمثيلى Pres-entational symbol ، أو المظهر الخارجي Semblance وذلك فى كتبها «الفلسفة بمفتاح جديد Philosophy in new key» ، «والشكل والشعور» ١٩٥٣ Feeling And Form» ومشاكل الفن » The Problem Of Art

ثالثا : الاتجاه التحليلى أو المنهجى :

وهذا الاتجاه يتميز فى الأساس بأن النقطة الرئيسية فيه هى التحليل العلمى للحقيقة، وإن اختلفت الأسئلة التى يطرحها ممثلوه وإجاباتهم عنها .

فمنهم من اتجه إلى تحليل أدوات الفن ومفهوم الفن ، وخاصة بعد تطور الرياضيات ١٨٤٠ ، على يد لوباتشيفيسكى وريمان ، وظهور ما يسمى بالأنماط التصورية ، حيث استقلت الهندسة عن الواقع ، فأصبحت تبدأ من فرض خيالى يتسق مع نتيجته التى نخلص إليها ، فظهر اتجاه اللا معقول فى الفن ، واتجاه الفن للفن .

ومنهم من تساءل عن المناهج التى تحل بها مشاكل الإستطيقا ، واعتمدوا على نتائج البحث السيكولوجى مثل ماكس دسوار ، وتوماس مونرو ، وإتين سوريو ، ومنهم من اهتم بدراسة الظواهر الإدراكية وقوانين الإدراك التى تظهر طبيعة وقيمة « الشكل فى الفن » ، وهم الجشطلتيون وخاصة عند كورت كوفكا Kort Koffka فى كتابه « مشاكل فى علم نفس الفن » ورودلف أرنهيم R. Arnheim فى الفن والإدراك المرئى .

ومنهم من قام بتفسير العملية الإبداعية ذاتها من خلال نماذج من الفنانين وهم أتباع المدرسة الفرويدية ، وما قامت بـه من تحليل كل مـن هاملت وليوناردو دافنشي ، ودستويفسكى ؛ تلك الدراسات التى أضاءت طبيعة الخلق الفنى والتذوق ، وطبيعة الخبرة الجمالية فـى ضـوء مفاهيم مثل empathy لثيودورليبس Lipps والمسافة النفسية Phiscal distance لإدوارد بوالو E. Bullough ، والانسجام المتزامن Synaethesis لرتشاردز الذى انشغل أيضا بالمناهج الاستبطانية .

رابعاً : اتجاه مناهج التفسير الموضوعية :

ينظر أصحاب هذا الاتجاه إلى العمل الفنى على أنه عبارة عن منتج إنسانى ، وبالتالى لابد أن تنعكس فيه كل قوانين النشاط الإنسانى حتى يمكن تفسيره فإذا كانت الظاهرة الإنسانية محكومة بقوانين سيكولوجية ، وفيزيقية ، بيولوجية ، واقتصادية ، واجتماعية ، فلابد من الاعتماد على هذه القوانين عند تحليلنا للعمل الفنى ويمثل هذا الاتجاه ماركس ، حيث يرى الماركسى أن القوى الاجتماعية هى المحركة لتطور الشخصيات الدرامية، وأن الشخصيات بدورها لابد أن تصور هذه القوى ، ولقد تطور هذا الاتجاه مع لوكاتش G. Lucács وأظهر مـرونة فـى التفاعل والحوار مـع الأنظمة الأخـرى ، وخاصة

في كتابه معنى الواقعيه المعاصرة «١٩٦٢» ويمثل هذا الاتجاه ايضا تين Tain ، حيث نظر للعمل الفني علي أنه ظاهرة من الظواهر الطبيعية حيث تحكمه عناصر الجنس والبيئه والعصر ، وايضا جيو ، حيث يرى أن الفن هو الجانب الحيوى في حياة الفرد.

وفى ضوء ما سبق يمكننا اختبار نموذجين يمثلان - فى اعتقادى - نوعين من الاتجاهات الفلسفية المهمة فى القرن العشرين ، وهما الاتجاه الفلسفى ويمثله كروتشه ، والاتجاه الرمزى ويمثله إرنست كاسيرر ، ولقد اخترت هذين النموذجين لما أحدثاه من تأثير كبير فى مجالات الفن والأدب والنقد ، بالإضافة إلى أن الحدس التعبيرى عند كروتشه ، والرمز التعبيرى عند إرنست كاسيرر ، فى اعتقادى ، لهما أهمية فى سد حاجة ونقص نعانى منهما فى مجال النقد الأدبى ؛ وهذا النقد الذى لابد أن يتجه أساسا إلى موضوع العمل الفنى حيث إنه من الملاحظ عدم الاهتمام به والتركيز عليه ، والانشغال بقضايا أخرى.

طبيعة الرمز الجمالى فى الفن والعمل الفنى عند إرنست كاسيرر

إن محاولة فهم أو تحديد فلسفة للجمال أو للفن عند كاسيرر لا تتم إلا من خلال فهم فلسفته العامة ؛ وذلك لأن الفن ما هو إلا شكل واحد من أشكال أو صور فعاليات الإنسان فى الحضارة . ولذلك فعلينا أن نبسط بإيجاز هذه الفلسفة بأشكالها حتى يتحدد لنا ويتميز الشكل الفنى أو الجمالى .

فلقد تطلع كاسيرر إلى تقديم فلسفة للإنسان تستوعب كل أنشطته وفعالياته الحضارية من لغة وأسطورة وفن وتاريخ وعلم . وإذا كان حقيقة أن نقطة انطلاق فلسفته هى الفلسفة الكانطية بصورها الأولية الحدسية مثـل (الزمـان ، المكـان) أو مقولات الفهم مثل (الجوهر والعلية ... إلخ) التى نفرضها على المادة الخام لنضفى عليها المعنى [1] ، فإن كاسيرر نفخ فى هذه الحدوس الساكنة الثابتة روحاً تحيلها حدوساً ديناميكية متطورة تستوعب فى تطبيقها ميادين أوسع وأشمل . وقد تأثر فى ذلك بالروح الهيجلية الديالكتيكية إلا أنه لم يجعل التاريخ – كهيجل – معيارا لأفضلية شكل على شكل آخر ، بحيث ينفى كل شكل جديد الشكل القديم ويجاوزه ، بل إنه جعل الإنسان يحيا ويشيد حضارته بالرمز ، فيخلق رموزا لكل منها استقلاله وقانونه الخاص ، وإن كان لا يتعارض ولا يتناقض مع الأشكال الأخرى . فالإنسان هو صانع الرموز وهو لا يحيا إلا بالرمز .

طبيعية الرمز عند كاسيرر

بداية لابد أن نتحدث عن كيفية وصول كاسيرر إلى الرمز ، وذلك تم له من خلال دراسات شتى علمية وفلسفية وسيكولوجية ، وأنثروبولوجية ، رأي خلالها الإنسان يتمزق ، فصرح بأن الفوضى التي بلغتها فروع المعرفة حين استقل كل منها في حل مشكلة الإنسان، هي ناقوس الخطر الذي دق معلنا أن الحاجة ماسة إلى نظرة « موحدة » للإنسان[2].

(١) Beardsly : Aesthetics , from Classical Greece to the present p., 349 .

(٢) ارنست كاسيرر – مقال في الانسان – ترجمة د . احسان عباس ، مراجعة د . محمد يوسف نجم – ص ١٨

وفي ضوء ذلك رفض كاسيرر كل التعريفات التي قدمت للإنسان ، ورأى أن التمثيل الرمزي يشكل الوظيفة الأساسية للوعي الإنساني [1] فبالرمزية خرج الإنسان من العالم المادي ، ولم يعد يواجه الحقائق مباشرة بل من وراء رموز ، حيث يوجد من خلال هذه الرموز علاقات وصلات بين العلاقات الإدراكية ومالها من دلالة أو معنى . أى أن طبيعة التمثيل الرمزي هي التي تؤلف بشكل عام أو تعمل على إيجاد كل إجمالي يعلو على العلاقة الإدراكية ، ويمدها بسياق وقرينة في آن معا [2] .

وفي الواقع أن الرمز عند كاسيرر يختلف عن الإشارة ، فالإشارة ليس لها معنى نستمده من تأملنا لها وإنما تستمد دلالتها من الشئ الذي نتفق على أن نستعملها للإشارة إليه [3] ،، مثل الإشارات العلمية والتكنولوجية والعملية ، أما الرمز فهو يتميز بتنوعه ، فقد يعبر الإنسان برموز مختلفة عن شئ واحد – كالحال في تعدد اللغات – كما أن الرمز لا يكتفي بالدلالة – كالإشارة ، بل يضاف إلى ذلك شحنة عاطفية من نوع معين مقصود يراد لها أن تنزو في نفس الرائي أو السامع كلما وقع على رمز معين [4] .

وهكذا يمكن القول إن الرمز أصبح وظيفة مبدعة للإنسان لا تنظيمية كما يراها كانط، ومبدأ مكونا ومشكلا لصور ذات معني ودلالة تحتوي مضامين مختلفة تطابق فيها كل صورة مضمونها في وحدة عضوية حية . وهنا يمكن القول إن الخيال هو «القوة الدافعة للرمز» في أشكاله المختلفة .

إلا أن هذا الخيال له دلالتان :

١- تحديد الشكل أو الصورة وهي تعني القدرة على صنع أو تشكيل صورة علي نحو رمزى مقصود للفعاليات البشرية المختلفة .٢- علو الإنسان على الواقع بإبداعه معنى جديدا من خلال كشفه إمكانيات الواقع المتاح .

طبيعة الفن والعمل الفني عند كاسيرر:

إن طبيعة الفن عند كاسيرر إنما تتحدد بروح فلسفته العامة ، فمحور فلسفته هو «الرمز» – كما بينًا – الذي يبدع بواسطته الإنسان أشكالا متجاوزة لعالم الوقائع . والفن وهو شكل من هذه الأشكال هو رمز ، ولكنه رمز غير محاك للعالم الخارجي لأنه هو المقوم لها

(١) The Encjclopedia of philosophy, vol .2,p., 44 .

(٢) The Encyclopedia of philosophy vol .2,P., 45

(٣) د . اميرة حليم مطر – مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن –دار المعارف – ص ٢٨ .

(٤) د. زكي نجيب محمود – فلسفة وفن – ص ٤٣ .

من ناحية ، ومن ناحية أخرى هو رمز غير محاك لعالمنا الداخلي لأن عواطفنا وانفعاتنا عديمة الصورة ، وإنما هو علاقة تشكيلية تقوم بين الإنسان . والعالم لها محاور ثلاثة :

١- الرمز ٢- الشكل ٣- المعنى

فالرمز هو الفاعلية البنائية لخيال الإنسان حيث إنه في مجال الفن يضفي «الشكل» على «المضمون» وهو خليط من الانفعالات والعواطف غير المحددة ، فيهبها التحديد ، ولما كان الرمز ليس شكلا مجرد إستاتيكيا ينصب على القوام الحسي فحسب ، إذ إنه يتسم بخاصة نوعية من حيث هو «وظيفة» توحد ما بين ملكات الإنسان ولا تقتصر على عقله حيث لم يعد الإنسان جوهرا بسيطا - في نظر كاسيرر - قائما بذاته ويتعرف على ذاته ، وإنما وحدته وحدة وظيفية (١) وبذلك فهو يهب العمل الفني معنى خاصا ، حيث يصبح العمل الفني «رؤية حدسية» للواقع بالصور الحسية لا بالفكر .

وبذلك فالفن ضرب من المعرفة التي تختلف عن المعرفة العادية للأشياء وذلك حين نقارن بين الجمال العضوى في المنظر الطبيعي والجمال الإستطيقي الذي نحسه في الفن ، ففي حالة الجمال العضوى يعيش الإنسان في مستوى الحس العادي ، أما في حالة الجمال الإستطيقي ينتقل الإنسان إلى حالة من حالات العقل الذي يعيد فيها تكوين «الصورة» التي شكلها الفنان ، فيعيش المتذوق في إيقاع الصور وانسجامها وتوازنها ، ومن مثل هذا الاستغراق في المظهر الدينامي للصور تتشكل التجربة الجمالية .

ومن هنا نستطيع القول إن العمل الفني عملية تشكيلية وهي بدورها مرتبطة بعمليتين: وجدان فرد ، وبناء خارجي ، أى أنها ترتبط بعالمين ، عالم الفنان والعالم المادي . وعالم الفنان يعتمد على أعمال تأملية تشكيلية انصهارية ، والعالم المادي يعتمد على مظهر خارجي تتموضع به الأشياء في العالم .

ويبدو أن هذه العملية التشكيلية الفنية التي تبدع لنا العمل الفني لابد أن تتميز بخصائص هي :

١- **قوة الخيال** : ولكنها قوة خيالية تختلف عن تلك الخيالية الموجودة في اللعب والتي تكتفي باستبدال أشياء بأشياء . أما في الفن فهي تقوم بتحطيم مادة الأشياء الصلبة في بوتقة خيال الفنان في «لا..زمن» لاستكشاف عالم جديد من الصور والأشكال الشعرية والموسيقية والتصويرية والمسرحية والنحتية . وينتبه كاسيرر إلى أن كثيراً من الأعمال قد

(١) إرنست كاسيرر - مقال في الانسان - ص ٣٧١

لا تقدم هذا المطلب ، فيقول : هنا يأتي دور الحكم الجمالى والذوق الذي يجب أن يميز بين العمل الفني الأصيل من الزائف .

٢- **الغاية** : وأيضا تختلف عن تلك الغاية الموجودة في اللعب ، حيث تكون غاية اللعب غاية تمهيدية تربوية أو تسلية تعريفية ، أما الغاية في الفن فهي لحظة ضرورية يتم فيها تكثيف وتركيز لكل طاقاتنا لتشكيل عمل جديد في شكل جديد ، فالممثل يقوم بأداء دوره في الرواية ، وفي كل فترة على حدة جزء من الكل البنائي المتماسك . فنبرة الصوت وإيقاع الكلمات والتنغيم في صوته وتعبيرات وجهه وأوضاع جسمه كلها تتجه نحو غاية واحدة هي تجسيد الشخصية الإنسانية (١).

٣- **التحرر** : إن جوهر هذه العملية هو التحرر لكل من الفنان والمتلقي حيث لا يمكن أن نفهم عملا فنيا دون أن نعيد العملية الخالقة التي تم بها إيجاد العمل الفني ونركبها من جديد - إلى حد ما- ومن طبيعة هذه العملية أن تحول العواطف نفسها أعمالا . ولو كان علينا أن نعاني في الواقع كل تلك العواطف التي نعيشها بعد أن نشهد رواية «أوديب» لصوفوكليس أو «الملك لير» لشيكسبير لما كدنا ننجو من أثر الصدمة والأرق . ولكن الفن يحول كل تلك الآلام والكوارث الواجدانية ، وكل ضروب الجور والمنغصات إلى وسيلة لتحرير الذات الإنسانية ، وبذلك يعطينا حرية داخلية لا نبلغها بطرق اخرى (٢).

وهكذا قدم كاسيرر نظريته الجمالية منبثقة من روح فلسفته العامة الرمزية ، وهي نظرية لعب «الرمز» فيها «وظيفة» دور المبدع لأشكال تتحاور جزرا ومدا ، تناقضا وانسجاما، حول مهمة أساسية هي تحقيق فعالية الإنسان في وحدته الوظيفية أي «الترميز» ليتم له تكيفه وتوازنه ، وإن كان توازنا ديناميا لا إستاتيكيا ، ناتجا عن صراع بين القوى المتضادة ، غير أن ذلك الصراع لا يطرد «الانسجام الداخلي» الذي يعده هرقليطس «خيراً من الانسجام الخارجي» (٣).

---

(١) كاسيرر - مقال في الانسان - ص ٢٤٩ .
(٢) كاسيرر - المرجع السابق - ص ٢٥٩ .
(٣) كاسيرر - المرجع السابق - ص ٢٧١ .

فلسفة الفن عن كروتشه

يعد كروتشه من أكثر علماء الجمال المعاصرين تأثيرا . فلقد جاء بمفهوم جديد عن الفن ، حاول فيه أن ينقى الفن من أي ارتباطات خارجية ، وبالتالي يضمن له استقلاله التام. ولا تتضح مكانة الفن وطبيعته وغايته وعلاقاته بالأنشطة الأخرى الإنسانية إلا من خلال السياق الميتافيزيقي المثالي لفلسفة كروتشة - فهو متأثرا بهيجل- أقام مذهبا لنشاط الروح وإن اختلف عن هيجل في أنه اقترب أكثر من الأرض - ومن الأعمال الفنية الفعلية ، ومن ثم تحول كثير من مصطلحات كروتشه فيما بعد إلى مصطلحات تجريبية (١) .

ولكروتشه كتابان في فلسفة الجمال هما :

١- الإستطقيا بوصفها علم التعبير واللغة العام .

٢- والمجمل في فلسفة الفن .

مكانة الفن في فلسفته الروحية .

كما سبق أن قلنا إنه لكي تتضح طبيعة الفن ومكانته ، علينا أن نعرض لفلسفة كروتشه الروحية ، فالفلسفة من وجهة نظر كروتشه هي دراسة للعقل Mind أو الروح Sprit ، والروح ما هي إلا الواقع Reality . بمعنى أن الفكر هو الحقيقة ، وما من حقيقة غير الفكرة، فالفكر والحقيقة شئ واحد . فالمعرفة إذن ليست علاقة بين الفكر وموضوع مستقل عن الفكر ، بل هي الفكر ذاته في إدراكه لذاته ، ويترتب على ذلك أن موضوع الفلسفة ليس مجردات بل هي إدراك للواقع العياني . وما من واقع عياني غير الفكر (٢) .

وينقسم نشاط الروح عند كروتشه إلى جانبين :

جانب المعرفه Knowing وجانب الفعل Doing أو الجانب النظرى ، والجانب العملي ، وكل جانب من هذين الجانبين ينقسم بدوره إلى نوعين من النشاط له وظيفتة وأداته وعلمه الخاص .

---

(١) Beardsly : Aesthetics from classical Grecce to the present P., 319 .

(٢) كروتشة : المجمل في فلسفة الفن - ترجمة سامي الدروبي - صـ٦ـ .

١- **النشاط النظرى المعرفي ينقسم إلى :**

(أ) معرفة حدسية

(ب) معرفة تصورية .

والمعرفة الحدسية أداتها الخيال ووظيفتها إدراك الصور الجزئية الفردية وعلمها الإستطيقا أو الفن .

أما المعرفة التصورية فأداتها العقل ووظيفتها إدراك العلاقات الكلية بين الأشياء ، وعلمها المنطق .

٢- **النشاط العملي (أو الفعل)** ينقسم بدوره إلى نوعين من النشاط العملي لكل منهما وظيفته وأداته وعلمه الخاص أيضا .

(أ) فهناك النشاط العملي النفعي ووظيفته تحقيق غايات فردية وأداته الرغبة وعلمه الاقتصاد .

(ب) وهناك النشاط العلمي الموجه إلى الخير ووظيفته تحقيق غايات كلية ، وأداته الإرادة وعلمه الأخلاق .

وبذلك يتألف من المعرفة النظرية والعملية أربعة مفاهيم ، أو أربعة أوجه للحقيقة : الجمال والحق ، والمنفعة والخير ، وهذه هي الحقيقة بكاملها ، وهي هى الفكر . ويرى كروتشه أن كل مرحلة تعتمد على المرحلةالتي تسبقها ولا تمثل كل واحدة منهما لحظة منفصلة من نشاط الروح . إلا أنه من الواضح أن المعرفة الحدسية هي أولى خطوات نشاط الفكر ، أو هي الصورة الفجرية لنشاط الفكر ، وهي حدس خالص . والحدس في نظر كروتشه هو الإدارك المباشر لحقيقة فردية ؛ هو الإدراك الخالي من أي عنصر منطقي ، وهو من شأن المخيلة [١].

كما يميز كروتشه بين الحدس والإدراك الحسي ، فيرى أن لدينا حدسا ؛ مثل هذا النهر ، هذه البحيرة ، ذلك المطر ، تلك الكوب من الماء . فكل المدركات الحسية Percepts هي حدوس ، ولكن ليست كل الحدوس مدركات حسية ، لأن الحدس هو صور جزئية تكمن في الوعي كانطباع متموضع Objectified imperssion وليس كما - يرى السيكولوجيون - من أنه هو ماكان محسوسا ، ولم يعد كذلك ، أي أصبح صورة متمثلة أو صورة متخيلة image ، فيرى أن الحدس الحق روحي inspration ، أما الصورة المتمثلة فشئ طبيعي ميكانيكي سلبي nagtive .

١- كروتشة : المجمل في فلسفة الفن - ترجمة سامي الدروبي - ص ٨

وبذلك فالحدس تعبير ، وكل ما عجز عن الظهور في مظهر التعبير ليس بحدس . يقول في كتابه الإستطيقا بوصفها علم التعبير واللغة العام : من المستحيل التمييز بين الحدس والتعبير في العملية المعرفية ، فالأول يظهر مع الثاني في نفس اللحظة ، فهما (الحدس والتعبير) ليسا اثنين بل إنهما واحد . إنه رؤية عقليه واضحة clear mental vision[(١)]

الفن رؤيا أو حدس :

يطابق كروتشه بعد ذلك الفن بالحدس ؛ فهو يتساءل في بداية «المجمل في فلسفة الفن» عن ماهو الفن ؟ فيجيب إنه رؤيا أو حدس ؛ وبالتالي فإن الفن رؤية حدسية تعبيرية . ولما كان الحدس هو حد مشترك بين الناس جميعا ، فإنه رؤية مشتركة بين الناس ويرى أننا جميعا فنانون وإن اختلفنا في العمق والاتساع الذي يأتي من القدرة على امتلاك الصور التعبيرية ، بمعنى أننا كلنا قادرون على أن نعكس إحساسنا بالجمال من خلال أنماط سلوكية مختلفة . هي أنماط سلوكية تصدر عن البعض في إطار شعور ضمني بالقيمة الجمالية .أو قد تصدر - لدى البعض الآخر - في إطار شعور صريح بهذه القيمة . وهذا الفارق بين الضمنية في الشعور والصراحة فيه هي مايميز بين الفنانين وغير الفنانين . ومن هنا يقول إن لبعض الناس ميلا أعظم للتعبير عن بعض حالات معقدة من حالات الروح ، وهؤلاء الناس يعرفون في اللغة العادية باسم الفنانين ، وثمة تعبيرات معقدة للغاية وعسيرة لاتتحقق إلا نادرا ، هذه التعبيرات تسمي بالأعمال الفنية .

غاية الفن ، إستقلاله :

لو أردنا الاقتراب أكثر من طبيعة الفن عند كروتشه فسنجد أن إجابته بأن الفن حدس تعبيرى تستدعي نفي أو إنكار أن يرتبط الفن بأي مبدأ آخر خارج عنه ، أو أن يرتبط بأى أنشطة روحانية أخرى - وهذا ماقام به كروتشه بالفعل من أنه نقى الفن وميز طبيعته عن أية ارتباطات أو أية شوائب علقت به خلال النظريات الفنية السابقة عليه .

ولعل أول إنكار يلزم عن إجابة كروتشه من أن الفن حدس هو إنكار أن يكون الفن واقعة مادية ، أى أن يكون ألوانا أو نسبا بين ألوان ، أو أن يكون أصواتا أو نسبا بين أصوات ؛ ذلك لأن المادة نفسها انتهت على يد العلماء إلى أثير أو ذرة ، وبالتالي فلا معني لأن نفهم المظهر المادي للعمل الفني ، ولذا رفض كل القوانين التي زعم أصحاب المدرسة

---

(١) Beardsly : Aesthetics from classical Greece to the present p., 320

الفيزيائية أنهم قد استطاعوا التوصل إليها في مضمار الدراسة التجريبية للأذواق ، ومنهم فخنر [1] وثمة إنكار آخر ينطوي علي تعريف كروتشه للفن بأنه حدس هو أن يكون الفن فعلا نفعيا . ذلك لأن الفعل النفعي يتجه دائما إلى بلوغ لذة واستبعاد ألم ، أما الفن فإن من طبيعته ألا شأن له بالمنفعة أو باللذة والألم .

وكذلك أنكر كروتشه أن ينظر إلى الفن على أنه فعل أخلاقي ، ذلك لأن التجربة الإستطيقية – في نظره – تجربة إلزامية ليست خاضعة للاختيار ؛ فإذا كانت الإرادة قوام الإنسان الخير فليست قوام الإنسان الفنان ، ومن ثم فإن الفن غير ناشئ عن الإرادة ؛ وهو في حل كذلك من كل تميز أخلاقي . كذلك ينكر أن الفن معرفة تصورية ، كما يستبعد أي ارتباط للفن بالأسطورة لأن الأسطورة ، (بمعناها الديني) ليست مجرد صورة من مبدعات الخيال ، بل هي واقعة دينية أو ظاهرة مقدسة ترتبط بالإيمان والكفر ، وليس هناك موضع لإيمان الفنان أو كفره بالصورة التي يخلقها مادام هو منها بمثابة الخالق أو المبدع .

وبعد أن يحدد كروتشه الفن بأنه حدس تعبيرى لا يستند على أي تصورات عقلية أو أخلاقية أو نفعية ، يرى أن هناك من النقاد من وصف الحدس المحض الذي انتهى إليه بأنه شئ بارد لا حرارة فيه ، فأعاد النظر في صلة الحدس بالعيان ، ورأي أن الحدس المحض من حيث كونه غير ذي صلة بالنزعة العقلية والمنطق ، يفيض بالعاطفة والانفعال ، وأنه لا يخلع الصورة الحدسية التعبيرية إلا على حالة نفسية ، أى أن ثمة حرارة متأججة تحت البرودة الظاهرة [2].

ولقد أتضح هذا التغير في رأى كروتشه وخاصة بعد أن ناقش المذهبين الشهيرين في الفن : المذهب الرومانتيكي والمذهب الكلاسيكي من حيث إن الأول يميل إلى العاطفة والثاني يميل إلى التصور ، ورأى أنه من الأفضل ألا نصف الفن العظيم بأنه رومانتكي أو كلاسيكي، عاطفي أو تصورى ، بل الأفضل أن نقول إن الفن العظيم هو رومانتيكي كلاسيكي معا .أو أنه عاطفة وتصور في آن واحد [3].

ولما كانت العاطفة تعبيرا عن حالة نفسية فردية كمنظر ضوء القمر الذي يرسمه الرسام ، والحركه الموسيقية ، الرقيقة أو العنيفة التي يلعبها الموسيقار ، أو الصورة الشعرية التي يصورها الشاعر ، هي حدوس فردية تعبر عن عواطف فردية لها وحدتها الخاصة ،

(١) كروتشه : المجمل في فلسفة الفن – ترجمة سامي الدروبي ص ٢٥ .
(٢) كروتشة : المرجع السابق – ص ١٦٣.
(٣) كروتشية – المرجع السابق – ص ٤٧

وحيث إن القصيدة الغنائية مثال لمثل هذا التعبير (الفردي) فإن كروتشه يستعير مصطلح الغنائية Lyrical ويعممه على كل أنواع الفنون ويصبح الفن هو ثمرة لكل من العاطفة والشعور Feeling والصور الخيالية Images ، وبفضل العاطفة تتحول الصور إلى تعبير غنائي lyrical Expression هو قوام الفنون جميعا(١). ولذلك يقول كروتشه إن الحدس لايكون إذن إلا حدسا غنائيا ، وليست الغنائية صفة أو نعتا للحدس وإنما هي مرادف له (٢).

الشكل والمضمون :

وكما حدد كروتشه طبيعة الفن ، فهو أيضا قام بتحديد ماهية العمل الفني من حيث كونه انطباع متموضعا ، أو تأثيرات اتخذت شكلا معينا ، بمعني أنه إذا كان المضمون هو المادة الانفعالية الأولى ، وأن الشكل هو ذلك الفعل الروحي والفردي ، فإنه بالتالي علينا أن نرفض الفصل بين المضمون والشكل ، كما يحدث من قبل أصحاب النزعة الشكلية الذين لا يرون في العمل الفني إلا علاقات شكلية أو صورة جمالية ، أو أصحاب النزعة المضمونية الذين يذهبون إلى أن جوهر العمل الفني «مضمون» وإن اختلفوا في تحديد طبيعة هذا المضمون . فيرى كروتشه أن النشاط التعبيرى لا ينضاف إلى واقعة التأثيرات الحسية ، وإنما تصاغ هذه التأثيرات وتشكل بفعل النشاط التعبيرى (٣) . فهو يرى أن كلا من المضمون والشكل وسيلتان من وسائل التعبير ، فيقول إنه يمكن أن نعد الفن مضمونا أو صورة ، شريطة أن يكون من المفهوم دائما أن المضمون قد برز في صورة ، وأن الصورة ممتلئة بالمضمون ، أى أن الشعور هو الشعور المصور (٤) . ويترتب على التوحيد بين المضمون (العاطفة – أو الانفعال) أو الحالة النفسية الفردية (أو الحدس) والشكل (الفعل الروحي الفردي أو التعبير) توحيد آخر بين الحدس والتعبير ، بين الصورة وترجمتها المادية ، لأنه متى بلغت الفكرة أو الحالة الجمالية حد النضج وأصبحت فكرة حقا دارت الألفاظ في كياننا كله ، فحركت عضلات الفم ، ورنت في داخل الأذن (٥) . وبالتالي فإنه قبل أن تنشأ «الحالة الفكرية التعبيرية» فإن الفكرة أو اللحن أو اللوحة لا توجد أبدا .

وفي الحقيقة أنه بقدر ماهتم كروتشه بالشكل والمضمون في العمل الفني لم يهتم بعنصر مهم ولا يقل أهمية عنهما ، وهو عنصر المادة الذي عده وسيلة تكنيكية تعتمد على

---

(١) د . أميرة مطر – فلسفة الجمال – ص ١٧٨ .
(٢) كروتشه – المجمل في فلسفة الفن – ص ٤٩ – ٥٠
(٣) د . اميرة مطر – فلسفة الجمال – ص ١٧٨ .
(٤) د . زكريا ابراهيم – فلسفة الفن المعاصر – ص ٥٠ .
(٥) كروتشة : المجمل في فلسفة الفن – ترجمة سامي الدروبي – ص ٥٦.

المهارة والصنعة لا يرتبط بأى حال من الأحوال بالحدس أو التعبير ، ذلك لأن العمل الفني ينتهي تماما داخل عقل الفنان ، ويستشهد بقول «مايكل أنجلو» إن المصور يصور بعقله لا بيديه». لكن كروتشه قد أخطأ خطأ فادحا لأنه لم يع شيئا مهما هو أن تفكير الفنان موجود أيضا على أطراف أصابعه ؛ بل في أصابعة ؛ وبهذا المعنى تصبح للأيدي قدرة شاعرية ونصاعة بكل مافي هذين من معنى [1] . هذا بالإضافة إلى أن هناك قيمة مهمة من قيم المادة خاصة في الفن التشكيلي هي قيمة اللمس Texture ، حيث إننا نبصر عن طريق لغة اللمس قيمة تزيد من جمال اللوحة أو التمثال أو المعمار . بالإضافة إلى أن هناك فاعلية للمادة ؛ فهي توحي وتومئ للفنان بما فيها من إمكانات ، فعلى سبيل المثال ، فإن النحات لا ينحت مايريد بل إنه ينحت مايريده الشئ ، ومن هنا يأتي الترابط الوثيق بين المادة غير البشرية والجهد الإنساني حيث يحمل الشئ دلالة البشرية حملا أمينا ، وحيث تنطق المادة .[2]

اللغة والفن :

ولأن اللغة تمتاز بقوة خيالية ومجازية كبيرة ، فإن كروتشه رأى أن التوحيد بينهما وبين الشعر (والفن بصفة عامة) أمر محتوم وسهل معا ، مادمنا قد فهمنا الفن على أنه حدس ، وفهمنا الحدس على أنه تعبير ، ووحدنا بذلك ضمنا بين التعبير واللغة ، إذا فهمنا اللغة [3] . فاللغة ما هي إلا صوت منطوق ومحدد ومنظم بقصد التعبير من ناحية ، كما أننا إذا فهمنا اللغة بمعناها الواسع – كما يقول كروتشة – سنجد أن علم الجمال أو فلسفة الفن هو علم اللغات التعبيرية المتعددة ، باللون ، والحجم ، والصوت ، وأن ما يصدق على العمل الفني يصدق على اللغة من حيث إن اللغة إبداع مستمر، وهي تعتمد على التعبير لا المحاكاة لأن التأثيرات الدائمة التغيير تظهر بدورها تغيرات حدسية ومعنوية مستمرة ؛ أى أنها تبعث بتعبيرات جديدة على الدوام . فكل إنسان يتكلم وفقا للأصداء التي ترددها الأشياء في روحه؛ أى وفقا للتأثيرات التي يتأثر بها ؛ وبالتالي فاللغة ليست مكونة من أشياء مادية جاهزة في الخارج ، وإنما هي تعبير متجدد كالإبداع الفني تماما . ولقد تأثر كروتشه في ذلك بما قاله – من قبل – كل من همبولت وشتانيتال من أن اللغة ليست شيئا ينبعث بقصد التعامل الخارجي ، بل على العكس إنها شئ باطن يدل على النهم إلى المعرفة ، وإلى محاولة الأهتداء إلى حدس الأشياء [4] .

---

(١) جان بارتليمي : بحث في علم الجمال – ترجمة د. انور عبد الغزيز – ص ١٩٧ .
(٢) جان بارتليمي : المرجع السابق – ص ١٨٨ .
(٣) كروتشه : المجمل في فلسفة الفن – ص ٦٧ .
(٤) د . أحمد حمدي محمود : الاستطيقا لكروتشه – تراث الانسانية – المجلد الأول ص ٥٠٢ .

وننتهي إلى القول إنه على الرغم من حرص كروتشه الشديد على تمييز الخبرة الجمالية ، إلا أنه كان حرصا انتهى به إلى عزلها بمعني من المعاني عن الجوانب الأخرى في الحياة ، حيث تتبادل التأثيرات بكل الأنشطة الإنسانية المختلفة والتي يمارسها المرء في حياته الفعلية ، كذلك فإن لفظة الحدس التي عرف بها الفن ، لفظة غامضة ، زادها غموضا إضافة التعبير إليها على إنه الحدس التعبيرى لحالة نفسية ، مما أدى بالكثيرين أن يستخدموه بمعان مختلفة ، كما أدى إلى الخلط بينه وبين الـ Einfuhlung أى التعاطف الوجدانى كما يظهر عند بوزانكيت .

الفصـــل الثاني

ما العمل الفنى؟

ما العمل الفنى ؟

(١) تعريف العمل الفنى : مشكلة التعريف .

إن أحد الأمور الباعثة على الدهشة والعجب فى تاريخ علم الجمال ذلك القدر الضئيل من الاهتمام المنصرف للموضوع الجمالى أو العمل الفنى ؛ فلقد انصب الاهتمام بالدرجة الأولى على القيمة الجمالية أو على الخبرة الجمالية ، فى حين أن ذلك « الموضوع » ، الذى لا يكون بدونه أى حديث عن تلك الخبرة أو تلك القيمة ممكنا ، قد عومل بأهمال إلى حد كبير . [١]

فلقد كانت الفكرة الشائعة لدى الفلاسفة فى البداية أن تعريف العمل الفنى إنما يأتى ضمنيا فى ركاب تعريف الفن بشكل عام ؛ بمعنى أنهم كانوا ينظرون إلى الأعمال الفنية – على كثرتها وتنوعها – بوصفها تعينات جزئية للمعنى الكلى للفن . وكانوا يرون أن هذا النهج يفى بشرط النظرة الفلسفية التقليدية التى ترد الكثرة إلى وحدة أو الجزئيات إلى كلى شامل يجمعها . وكان من شأن هذا النهج كذلك أن ينأى بتعريف العمل الفنى عن الاختلافات النوعية بين الفنون ما دام لا يرى العمل الفنى فى دائرة فن من الفنون بل يراه فى دائرة مبدأ عام لكل الفنون . ومن الممكن القول بأن هذا النهج الذى شاع حقبة ليست بالقصيرة فى تاريخ الدراسات الإستطيقية كان نهجا تنتقل فيه حركة الفكر انطلاقا من الفن لتصب فى العمل الفنى ؛ فما يتحدد نظريا بالنسبة للأول يتعين عمليا بالنسبة للثانى .

وعلى الرغم من قدر البساطة التى طرح بها تعريف العمل الفنى فى ظل هذا النهج إلا أنه استحال الاستسلام له استسلاماً تاما ؛ فقد كشف تاريخ الفن فى تطوره وصيرورته عن قصور هذه النظرة على نحو لا يُطمأن معه إلى تأسيس نتائج معتمدة فى ظله أو على أساسه .

(١) Stphen C. Pepper : The work of Art , p., 13.

فأولا : من المتعذر رد الفنون – على اختلافها – إلى مقولة واحدة تجمعها كلها ، وتدل عليها دلالةً واحدة ؛ فمن الفنون ما هو زمانى ومنها ما هو مكانى ، وثمة فى النظر إلى الفن انقسام للرأى ، إذ يذهب البعض إلى ربطه بالشكل ، على حين يذهب البعض الأخر إلى ربطه بالمضمون .

وثانيا : إن النتائج التى تمخضت عنها الحركات التجديدية فى الفنون إفراز أنماط جديدة من الأعمال الفنية لا تستقيم مع فكرة التعريف الواحد الذى ينسحب تلقائيا من الفن إلى العمل الفنى . وكان من شأن هذه التجارب الفنية الجديدة أن تعكس أتجاه نهج التعريف ، فبعد أن كان يبدأ قديما من الفن إلى العمل الفنى ، أصبح من اللازم أن يبدأ من العمل الفنى .

وثالثا : بدا كأن أصحاب النهج القديم لم يعوا بما فيه الكفاية أن الفن من حيث هو ظاهرة إنسانية إنما يعبر عن نفسه فى كل عمل فنى جديد بشكل جديد ؛ ومن ثم يتعذر القول بإمكان رصد هذه الدينامية الدائمة والدائبة فى تعريف عام واحد ثابت ؛ فهى بحركيتها تفلت منه فى كل حين .

ومن هنا قد يبدو أن الفن فى حاجة إلى تعريف جديد لا يقوم على أساس المفهوم بقدر ما يقوم على أساس الماصدق ؛ أى أن التعريف الجديد عليه أن ينبع من الأعمال الفنية دونما إصرار على فرض تصور مفهومى عام للفن نريد له أن يعم جميع الأعمال . وهذا التعريف الماصدقى الجديد إنما يأخذ فى اعتباره ضرورة مراعاة التقسيم النوعى للفنون ، وهو الأمر الذى لا يجعلنا ننتظر الوصول إلى تعريف واحد للفن بل إلى تعريفات مختلفة لأعمال فنية مختلفة فى فنون هى الأخرى مختلفة .

وعلى أية حال فعلينا أولا : على الرغم من عدم موافقتنا هذه الطريقة أن نعرض الاتجاهات المختلفة التى قامت بتعريفها للعمل الفنى بدءا من تعريفها للفن ثم تطبيقه كما هو على كل عمل فنى بكليته متغافلة تميز كل عمل فنى عن الآخر بتفرده وبشخصيته الخاصة . ثم نتبع ذلك بعرض الطريقة الصحيحة لفهم العمل الفنى ، وهى الدخول فى مكوناته وعناصره لإعطاء الفرصة لكشفه من الداخل ومن الخارج فى حيوية عناصره وفاعليتها .

٢ - الاتجاهات العامة فى تعريف الفن والعمل الفنى : من الفن إلى العمل الفنى :

أولا : الفن محاكاة Imitation .

يعتبر هذا الاتجاه أقدم الاتجاهات ، وهو يتنوع ، ويتخذ مستويات عدة ، فأول هذه المستويات هو تلك المحاكاة التى عرفها الإنسان الأول ، وهى محاكاة عالم الأشياء من حوله، وكان يكفى الفرد - كى يكون فنانا - أن يكون ذا مهارة أو براعة تعينه على أن يجعل شيئا من مادة ما فى متناوله يشبه أو يحاكى شيئا من الطبيعة .

ولعل هذا المستوى برغم اختلاف المستويات اللاحقة عنه فى المعنى ، إلا أنه كان الأكثر انتشارا . ولقد عرف العمل من خلاله بأنه نقل حرفى عن الواقع . ولقد روج لهذا المستوى من المحاكاة كثير من الفنانين والنقاد ، فهذا ليوناردودافنشي يقول : «إن أعظم تصوير هو الأقرب شبهاً إلى الشئ المصور» ويكتب الناقد فازارى عن لوحة الموناليزا : «إنه على كل من يود أن يرى مدى قدرة الفن على محاكاة الطبيعة ، أن يتأمل هذه الرأس فيجد فيها المحاكاة كاملة»[1] .

ولما كان الناس يبحثون دائما عن الحياة الواقعية فى الفن ، فلقد لاقى هذا النوع من المحاكاة صدى وانتشارا واسعين عبر التاريخ ، حيث مازالت تنطلق صيحة الإعجاب : ياله من فيلم ، أو مسرحية أو رواية أو لوحة مطابقة للواقع الحى !

إلا أن الأمر ليس بهذه البساطة ، فالفن لا يمكن أن يكرر الواقع وإلا كان نسخا مشوها ، فكلنا نتفق على أن روايات نجيب محفوظ عن « الحارة المصرية » ولوحة محمود سعيد «عاصفة على الكورنيش» من الأعمال الفنية . إلا أن حوار شخصيات الحارة ليس تسجيلا حرفيا لما يحدث فى الحارة ، وإنما هى قدرة على الإنصات الجيد من جانب نجيب محفوظ وتمثله لطبيعة الكلام فى مثل هذه الأحياء . ولقد أفاد منها ، ولكنه أحيا فيها قوة إيقاعها وجمالها بأن صقلها وصاغها فى تراكيب جديدة ، برغم إلفنا لها ، فإننا نسمعها بإيقاع جديد ، وندركها من خلال معنى جديد . كذلك بالنسبة للوحة «محمود سعيد» «عاصفة على الكورنيش» فإننا لا نجد مثل هذا التكوين فى التجربة العادية . وهذا التعبير الذى أضافه محمود سعيد بإحساسه الخاص ومعالجته الخاصة لوسيطه المادى واستخراجه لجرسيات وتناغمات هذا الوسيط قد جاء ليوصل مضمونا وليس لكى ينسخ واقعا . وما أيسر أن نقوم بتصوير عاصفة حقيقية على الكورنيش بالكاميرا ثم نقارن بين الصورتين .

---

(١) جيروم ستولينز : النقد الفنى ، ص ١٥٨ ، ترجمة د. فؤاد زكريا .

وكذلك يعيب هذا الاتجاه من المحاكاة أن فنونا جميلة تخرج من نطاقه كالموسيقى والعمارة ، بالإضافة إلى أن هذا الفهم يؤدى إلى إفقار التجربة الجمالية وعدم جدواها لو كانت نسخا مكررا ، فيكفى حينئذ أن نعيش الواقع ، ولكن الفن تعميق للواقع ، وإثراء له وإخصاب وليس تكراراً آليا له ، بل إن الواقع نفسه كثيرا ما يستمد العون من الفن ليبث فى إهابه الجمال المفقود .

أما المستوى الثانى من المحاكاة : فقد دعا إليه أفلاطون حيث ربط الفن كما سبق أن قلنا بنظريته الإبستمولوجية ، فالطبيعة نسخة محاكية لأصل ، وإذا حاكى الفنان الطبيعة فهو يحاكى ما هو محاكاة أولى ، وبذلك يبعد الفن بمقدار درجتين عن الأصل «عالم المثل» ، ولذا دعا الفنان إلى أن يتصل بالحقيقة أولا ثم يحاكيها محاكاة مباشرة ، ولا يتسنى للفنان ذلك إلا بأن تسبق الفلسفة الفن فى شخصه حتى يتعرف أولا مثال الجمال الذى عليه أن يحاكيه .

غير أننا إذا فحصنا هذا الاتجاه فى المحاكاة فسنجد أنه إذا كان العمل الفنى فى الاتجاه القائل بمحاكاة الطبيعة المادية يتبدى بوصفه شيئا ماديا بالدرجة الأولى ، فإن العمل الفنى فى هذا الاتجاه الأفلاطونى يؤلف مزاجا بين المادة والفكر ، فهو ترتيب للعناصر المادية على نحو يسمح باستكناه المثال وعرضه على الحس والعقل معا ، إنه الكلى أو المثال المتحقق فى صورة مادية ، غير أنه على فرض تحقق مثل هذا الانجاز للفنان – على عسره – فإنه قد لا يفضى إلى فن أو قد يفضى إلى فن لا يقره الجميع .

وبذلك يضع هذا الاتجاه على نشاط الفنان فرضا مسبقا ؛ إذ إنه يحدد له ابتداءً موضوعات فنه وهى المثل العقلية ، بمعنى أن الانفعال الفنى أصبح مشروطاً أو مقيدا بما يتنافى مع شرط الحرية الواجب واللازم لكل إبداع فنى . ومن ناحية أخرى فإنها نظرية تقرر ما ينبغى أن يكون عليه الفن [1] ، أى أن يكون تعبيرا محاكيا للمثال ؛ وهذا يؤدى إلى الحكم على الإبداع بعدم التجدد أو بالجمود ، ليس فقط عند موضوعات واحدة ، بل وعند تعبير واحد . فبما أن المثال ثابت فإنه يلزم عن ذلك ثبات التعبير المحاكى له ، فيفقد الفن بذلك كل تجدده وحريته .

أى أنه اتجاه يفترض ضربا واحدا من الفن لكل العصور ، هو الفن ذو النزعة الإبستمولوجية المثالية العقلية ؛ وفى ذلك مصادرة على أمرين : تنوع الأذواق فى العصر

(١) جيروم ستولنيز : النقد الفنى ، ص ١٥٦ . ترجمة د. فؤاد زكريا .

الواحد ، وتنوع الأذواق من عصر إلى عصر . إنه فن يسقط الارتباط بزمان ومكان الإبداع مكتفيا بزمان ومكان «الحقيقة أو المثال » لقد وضع «واقع الحق» بديلا عن «واقع الحياة» فجعل الفن يصدر عن «واقع منطقى» غابت عنه الحياة .

ثم لو انتقلنا إلى المستوى أو **النوع الثالث** للمحاكاة : نجد أن ارسطو حاول أن يعيد إلى الفن حريته وحيويته وإبداعه حين عدل من معنى المحاكاة للطبيعة ، فجعل الفن محاكاة لمبدأ الطبيعة . ففى المعنى الأول ما يوحى بالمحاكاة المقلدة حرفيا للواقع ؛ الأمر الذى لم يدع إليه أرسطو . أما المعنى الثانى فمؤداه أن يكون الفن كالطبيعة مبدأ للخلق والإيجاد والإنتاج ، فإذا كانت الطبيعة مبدأ لإيجاد موجودات الطبيعة ، فإن الفن مبدأ لإنتاج الموجودات الفنية ، وبذلك يصبح عالما مستقلا فى مقابل عالم الطبيعة . ويصبح العمل الفنى فى ضوء ذلك «موجودا فنياً» يستمد وجوده من مبدأ أو من فاعلية تتعين من خلاله على نحو جزئى .

ولا يتأتى ذلك إلا لفرد ازدوجت طبيعته ، فهو بما هو إنسان موجود طبيعى ، وهو بما هو فنان طبيعة فنية مبدعة . إن الفنان عند أرسطو كالإله عند سبينوزا طبيعة طابعة ومطبوعة ، إن نظرت إليه من حيث هو إنسان كان طبيعة مطبوعة ، وإن نظرت إليه من حيث هو فنان كان طبيعة طابعة أو خالقة ، وتكون الأعمال الفنية بمثابة «الأحوال» التى تتبدى عليها الطبيعة الطابعة .

وبالقدر الذى يبرز به هذا التعريف الأرسطى للفن كون الفن قدرة إبداعية حرة لإنتاج أعمال هى الموجودات الفنية ، إلا أن هذا التعريف – عند التدقيق – لا يقول شيئا من خلال المماثلة Analogy التى نقيمها بين الفن ومبدأ الطبيعة ، فمبدأ الطبيعة – عند أرسطو – فاعلية مبهمة ، وفى تشبيه الفن بها ترك لسؤال الإبداع بلا جواب .

ومن ناحية أخرى فلقد حددت هذه النظرية الفن بما هو ثابت وجوهرى فى الأشياء التى يتم تجسيدها ، وذلك وجه آخر للكلى الأفلاطونى المفارق . ولكن العمل الفنى الحق يعرض الجزئى بسماته الخاصة والعارضة ؛ فهو حين يصور لنا شخصيه روائية نجدها تحمل كل خصائصنا النوعية ، ولكن بلا شك يكون لها فرديتها وطرافتها التى قد لا يشاركها فيها أحد .

وعلى أية حال أدت نظرية المحاكاة بكل ما قدمته إلى وضع علامة استفهام كبيرة تتعلق بحرية التعبير الفنى . وكان الشعر الغنائى أكبر عقبة فى طريقها ، فلم تستطع نظرية المحاكاة أن تحتويه ، فتطلب الأمر وجها أخر من المحاكاة الداخلية ، أى محاكاة الحياة الشعورية للفنان .

ثانيا : الاتجاه التعبيرى :

لم تقو نظرية المحاكاة على الصمود أمام قوة جديدة من التعبير ، دافع عنها روسو حين رفض هذه النظرية التقليدية ، ورأى أن الفن فيض للعواطف والمشاعر وليس وصفا أو إعادة وصف للعالم التجريبى ، وقد حذا هيردر وجوته حذوه . ويرى جوته أن الفن قوة مشكلة قبل أن يكون جميلاً [1] .

وهكذا أخذت المحاكاة وجها آخر ، إذ أصبحت تعبيرا أو تصويرا للحياة الشعورية الشخصية للفنان . وفى ضوء ذلك يكون العمل الفنى هو الإفصاح المرئى عن عالم الشعور النفسى غير المرئى للفنان ، إنه التجسيد العينى المرئى الظاهر لعالم الشعور الباطن ، أو قل إن هذا الاتجاه قد جعل الاستيطان الذاتى موضوعا باديا للعيان يسمح للآخر بتمثله أو المشاركة فيه .

وقد وجد الرومانسيون فى هذا الاتجاه ضالتهم المنشودة ، فهو يدعم إحساسهم القوى بالذات المفردة ، بما يسمح لهم بصبغ كل شىء بصبغة الذاتية . فالفنان لا يعبر عن الأشياء كما هى ، وإنما يعبر عن شعوره هو بها وتفاعله هو معها وصورته الوجدانية عنها وتداعياته السيكولوجية نحوها . وأصبح العمل الفنى فى ضوء هذا الرأى بمثابة تسجيل لاستجابة الفنان الشخصية لحادث أو موضوع معين ، وهذه الاستجابة ليست انفعالية فحسب وإنما تشمل «آراء» الفنان و«أفكاره» فضلا عن «أحاسيسه» [2] .

وبذلك أفسح هذا الاتجاه مجالا واسعا لحرية التعبير ، التعبير عن الذات . فكأن التعبير عنده هو كل الفن ، إنه الاتجاه التعبيرى فى الفن .

---

(١) إرنست كاسيرر : مقال فى الإنسان . ترجمة د. عباس إحسان ص ٢٤٦ .

(٢) جيروم ستولينز : النقد الفنى . ص ٢٣٨ . ترجمة د. فؤاد زكريا .

وهكذا لم يعد العمل الفنى سوى طرح لخريطة سيكولوجية الفنان بين يدى المتذوق ؛ فعلى المتلقى أن يتجاوز الوجود المادى للعمل الفنى نفاذا إلى البيئة السيكولوجية التى يطرحها العمل المعبر عن صاحبه .

وبذلك دار الفن فى فلك السيكولوجيا ، وأصبحت الأعمال الفنية اختبارات إسقاطية تجاوز ذاتها إلى ذات الفنان وتؤدى إلى تشخيصه أكثر مما تؤدى إلى تذوقه والاستمتاع به، وذلك لأن فكرة «شخصية الفنان» لا تضيف شيئا إلى فهمنا للفن ، فكأنها فكرة خاوية أو زائدة . فما هى الفائدة من أن يتحول الفن أو العمل الفنى إلى سيرة ذاتية للفنان ، تقف كعائق أمام فعل التلقى ، حيث يجد المتلقى أن العمل قد صار تحصيلا لما عرفه قبلا من السيرة الذاتية للفنان . فإذا كان الفنان مرحا أو عاطفيا أو حزينا ، حمل عمله نفس الصفة ومن ثم لا يستطيع أن يدرك العمل الفنى بمعزل عن شخصية مبدعة ، فيفقد الفن بذلك استقلاليته فى وعى المتلقى .

ثالثا : الفن رؤية حدسية أو روحية : الاتجاه المثالى .

أما ثالث الاتجاهات التى نهتم بتسليط الضوء عليها فهو اتجاه المثاليين الروحيين والحدسيين الذين يرون أن الفن رؤية حدسية يدرك بها الفنان حقائق الأشياء . ويمثل هذا الاتجاه كروتشه الذى تابعه كل من كلنجوود وصموئيل الكسندر وسارتر . ويمثل العمل الفنى فى هذه الوجهة من النظر «رؤية خيالية» ، فهم ينكرون عليه أن يكون واقعة مادية، كالألوان، أو أن يكون نسبا بين ألوان ، أو أن يكون أشكالا جسمية [1] . بمعنى أنه يتميز عن الموضوعات الفيزيائية مثل الصور المعلقة على الحائط ، وعن الأصوات التى تنساب فى صالة العرض Imaginary . وما يحتج به أولئك المثاليون هو أن العمل الفنى على الرغم من أنه لا يمكن توصيله إلا عن طريق الناقل المادى إلا أنه موضوع متخيل Imaginry object يبدأ وينتهى فى عقل الفنان [2] . ويكون هو أول متذوق له على الأصالة . أما صبه فى مادة فهذا من قبيل إعطاء الروح جسدا تمشى به بين الناس ، وعلى الناس أن ينفذوا من خلاله إلى الروح ، وذلك لأن المادة لا تخدم إلا غرضا ثانويا يتحدد فى أنه يحفظ للعمل الفنى نوعا من الوجود العينى على نحو يكفل تقديمه كموضوع عام لإدراك مشترك [3] . وتصل مرجريت

---

(١) كروتشة : المجمل فى فلسفة الفن – ص ٢٥ . ترجمة د. سامى الدروبى .

(٢) Margaret Maccdonald: The work of Art as physical, p. 215

(٣) Harold osborne : the art of appreciation , P. , 167.

ماكدونالد فى مقالتها القيمة «العمل بوصفه شيئا فيزيائيا» إلى حد وصفها للوسيط المادى لدى هؤلاء المثاليين بأنه ليس أكثر من ذلك الوسيط الذى يتوسل به فى جلسة لتحضير الأرواح حيث لا يتطلب الأمر دراسة أو معاناة مع المادة مطلقا [1] .

وفى الواقع أن مادعم هذا الاتجاه هو ذلك المذهب المثالى الفلسفى القائل بأن الأصل فى المادة أنها فكر تعين على نحو ملموس ، ومن ثم فإنه لا يتحقق إدراكنا لها إلا بتجاوزها إلى الأصل الروحى أو الفكرى التى هى مجرد تعيين جزئى حسى له .

ويؤخذ على هذا الاتجاه أنه لا يتعامل مع واقع الفن والعمل الفنى ، فالفن لا يمكن تمثل فكرته إلا فى مادة ، وبخاصة أعمال الفن التشكيلى . إذ كيف يتمثل الفنان بخياله فكرة لوحة - مثلا - ويستحضرها فى داخله كاملة معلنا ميلاد العمل الفنى فى داخله دون أن يتخيلها بألوان معينة ومساحات معينة وتوزيعات حجمية معينة . فإنه لمن السخف القول بأن الفنان التشكيلى قد صور لوحته ، أو قد تمثاله بدون أن يستخدم أدوات مادية . نعم إن كثيرا من الفنانين وصفوا بعض تجاربهم الإبداعية بمثل هذه الحالات أو الصفات ، فهذا مايكل أنجلو يعلن أن المصور يصور بعقله لا بيده ، وذاك موتسارت يقول إنه قام بتأليف سيمفونية كاملة دون أن يدونها [2] ، ولكن السؤال : هل إذا ما استطاع الفنان حقا أن يصور لوحة فى عقله أو يؤلف سيمفونية فى ذهنه ، هل يستطيع ذلك ما لم يكن قد خبر - فعلا - من قبل إمكانات وسيطه المادى خبرة سابقة حسية ملموسة ؟ فالفنان لا يكتسب سيطرة على العمليات التكنيكية التى ينطوى عليها استخدام الوسيط إلا عن طريق الدراية والاتصال الطويل المدى به .

وبذلك يتأكد أن واقع التخيل أو الرؤية الحدسية يشهد بأنه لا تخيل ولا حدس بصورة عارية عن المادة ؛ فالرؤية الحدسية لشئ أو فكرة تأتى فى وعينا ومعها وسائل إخراجها المادى ، ولقد أجاب أو سكاروايلد على تهنئة ناقد له بأنه ألبس فكرته أقاصيص طريفة - بالقول : «يعتقد البعض أن الأفكار تولد عارية ، ما من أحد يريد أن يفهم أنى لا أستطيع أن أفكر إلا على شكل أقاصيص ، والنحات لا يبحث كيف يترجم فكرته بالرخام ، بل هو يفكر بالرخام مباشرة» [3] . ومن هنا فإن المتلقى للعمل الفنى لا يستطيع أن يفصل

---

(١) Margaret Macdonald : op . cit, P. 216.

(٢) جيروم ستولينز : النقد الفنى . ص ١٥٠ .

(٣) چان بارتليمي : بحث فى علم الجمال . ص ١٧٥ .

بين فكرة العمل ومادة العمل ؛ فحين ترتبط الفكرة بمادة تنشأ عن ذلك علاقة تفاعلية تجعل من المادة دليل الفكرة ، وتجعل من الفكرة مبدأ تنظيم المادة . وهذا ما تنبه إليه بوزانكيت من المثاليين حين أكد ما للوسيط المادى من قوة فاعلة للتغيير ، فالعمل الفنى هو محصلة لعاملين اثنين هما الوسيط المادى والرغبات الذاتية للفنان . فهو يقول : «إن كل ضربة فرشاة توجد فى عقل الرسام قبل أن يقوم بإنجازها فيما بعد ، بمعنى أن استعمال الفرشاة لا يضيف أى شئ جديد للفكرة العقلية أو الداخلية للفن» أعتقد أن هذه مثالية زائفة - يقصد مثالية كروتشه - فالشئ المجسد يضيف كثيرا للفكرة المجردة أو للخيال ، فهو يزيد من إثراء الارتباطات والصفات»(١) .

وهناك اتجاه مقابل يرى أنه ليس الوسيط المادى نفسه مصدر جمال فحسب ، بل إن المادة تعطى الفنان كذلك إدراكات لمسية وعقلية تكاد تكون مشوبة باللذة ، سواء أخذ هذا الفنان يبسطها على لوحته بفرشاة ويحكها حكا خفيفا ، أو أخذ يشكلها بفرشاة تلوين ، أو يلصقها على اتساع اللوحة بالسكين ، وتجرى اليوم بحوث فى كل اتجاه ... وصل بعضها إلى حد أنه يوحى للفنان بأنه قادر على أن يحصل من مجرد المادة المستخدمة فى التصوير مثلا على تأثيرات فنية كافية ، دون أن يفيد من عنصر الشكل . ويتحدث هؤلاء فى دعاواهم عن « الفن المحسوس » ، أو « الفن الخام » . ولقد سمى أحدهم لوحته باسم « عجينة عظمى » . (٢)

ويمكن أن نجمل القول فى الرد على رأى المثاليين القائل بأن العمل الفنى هو موضوع ذاتى نابع من الخيال بأنه يغفل عملية كاملة من عمليات الإدراك الحسى للأشياء ألا وهى عملية الإدراك الحسى الشامل للكل Prehensoin لا لفكرة أوشعور . تلك الفكرة التى بواسطتها يلم المرء بشئ ما من جانب واحد من جوانب الإدراك ، ثم تبعا لذلك يقوم بتصوير البقية ذهنيا ، وهى فئة الإدراك الذى تتراءى فيه الأشياء المادية بوصفها موضوعات جمالية لها نوع من الموضوعية الذى يخصها . (٣) وقد يعترض البعض على الفكرة السابقة بأنها نوع من التعسف فى فرض رؤية معينة إن هى خصت البعض فإنها لا تخص الكل ، على أساس أن هذه الرؤية تقوم على فرض من التقسيم قد لا يكون معتمدا من الجميع . غير أن الرد على ذلك يقوم فى القول بأن المشكلة الأساسية فى الدراسات الجمالية هى عدم القدرة على تأسيس ركيزة موضوعية يتخذ منها الجميع منطلقهم ؟ ومن ثم فإنه لا معدل عن ترك

---

(١) Bernard Bosanquet : Three Lectures on Aesthetics, P. 73.

(٢) جان بارتليمي : بحث فى علم الجمال - ترجمة د. أنور عبد العزيز -. ص ١٧٩ .

(٣) Virgil C. Aldrich : Philosophy of Art , p. , 34.

الميدان مفتوحا أمام عددٍ من فروض البداية وأسس التقسيم بحسب ما يتراءى لأصحاب النظريات على أختلافهم ؛ والأمر في ذلك إنما يشبه إلى حد كبير الأمر في الرياضة البحتة؛ إذ لكل عالم رياضي الحق في البدء بما شاء من فروض البداية يتعسفها كما يشاء ، ولكن يبقى أن قبول النسق أو رفضه هو أمر يتوقف على تحقيق للأتساق الداخلي ، ولا بأس من أن نقبل في علم الجمال شيئا قبلناه في الرياضيات من قبل ، وخصوصا أن بين الجماليات والرياضيات صلة نسب تقوم في خواص النظام واتساق البنية والتناسب في التوزيعات والأبعاد .

رابعا : أتجاه مذهب الظواهر Phenomenalism

هذا الاتجاه الذي نجده شائعا لدى العديد من الفلاسفة الحسيين يرى أن المعرفة مؤسسة على الإحساسات Senstaions وحدها ؛ فهي الموضوع الوحيد الممكن للمعرفة ، فنحن ندرك الظواهر من حيث هي معطيات حسية على نحو ما تتبدى به لوعينا ، فليس هناك « شيء في ذاته » « نومين » أو حقيقة بمعزل عن الظواهر والمظاهر الحسية ، [1] وعلى ذلك تنحصر المعرفة في دائرة المادي والحسي فقط ، ومادة أي شيء هي عبارة عن الوجود الفعلي أو الممكن للإحساسات أو المعطيات الحسية . وهذه المعطيات الحسية تؤلف « شيئا » أو « موضوعا » عندما تترابط في تركيبات تحكمها علاقات منطقية كعلاقة التضمن واللزوم .

وبذلك ، فالعمل الفني من وجهة نظر هذا المذهب هو مجموع المظاهر الخارجية التي يرتبها الفنان على نحو يجعلها تفي بشروط معينة من خلال بنيات تركيبية من مظاهر خارجية حسية . وواضح أن هذه الشروط المعينة هي شروط الشكل الظاهر أو الهيئة الخارجية shape . فالفن هو المظهر الخارجي المعروض على الحس .

فهذا المذهب يحصر الفن والعمل الفني في دائرة المعطى الحسي ، وكأنه بذلك يطرح شكلا غفلا من المضمون أو بنية خارجية أو هيكلية فارغة من المعنى ، ويحظر علينا أن نتصور شيئا وراء ما نشاهد . فالعمل الفني هو تلك المساحة أو ذلك الحيز الذي بتركيبه عن الظواهر الحسية انتظم الشكل الخارجي فيها وفق علاقات صورية .

وبذلك فإن فيلسوف الظواهر يتفق مع الفكرة القائلة بأن العمل الفني ليس شيئا ماديا ، إلا أنه في ذات الوقت يرفض التصور الافلاطوني للعمل الفني بوصفه كائنا كليا . فالعمل الفني ليس إذن أي موضوع إدراكي بل هو موضوع إدراكي من نوع معين ؛ إنه

---

(١) A. R . lacey : a Dictionary of philosophy p., 157

موضوع جمالى ، ومن ثم فنادرا ما ينتبه فيلسوف الظواهر إلى الصلة التى تربط العمل الفنى بأساسه المادى لأنه يفترض أن المادة ليست جزءا مفترضا فى التلقى الجمالى ، وبالتالى وجب الا ينظر إليها على أنها جزء أساسى من العمل الفنى ، ومع ذلك فإن الغموض والإلتباس الذى يكتنف عبارة « العمل الفنى » يجعل البعض من أصحاب فلسفة الظواهر تتولاهم الحيرة والتردد فى هذا الشأن ، إذ يرون الناس يقررون - وبتلقائية طبيعية - أن الأعمال الفنية أشياء ترفع أو تعلق على الجدران ، وهذا يعنى أنهم يعرفونها ويدركونها بوصفها أشياء مادية ، ولكى يتخلص صاحب فلسفة الظواهر من هذه الصعوبة التى تواجه إنكاره أن تكون الأعمال الفنية أشياء مادية ، فإنه يقترح معادلة عبارة « العمل الفنى » بعبارة « الموضوع الجمالى » فهذه العبارة الأخيرة لا تشير إلى ما يرفعه المرء على الجدران بالمعنى الضيق للكلمة .(١)

إلا أن القول «بالموضوع الجمالى» لا يستبعد بأى حال من الأحوال الاساس المادى، ذلك لأن الموضوع الجمالى هو تبد، أو تمثل يتم للمتلقى فى فعل التلقى الجمالى . وقد يكون للعمل الفنى الواحد أكثر من موضوع جمالى ، على حسب قدرة المتلقى وعمق تجربته ، فهاملت تمثل على المسرح مائة مرة فى العام إلا أن مصدرها واحد هو هذه الكلمات المكتوبة فى كتاب ، أما تبدياتها أو تمثلاتها المختلفة فهى أنواع من التأويلات الجمالية لرؤية المخرج، فهى فى كل مرة « تلقى » تبعث بمعنى وشكل جديدين إلا أنهما يستمدان وجودهما من المصدر الأول وهو العمل الفنى المجسم في شئ مادي .... وهكذا في كل الفنون .

خامسا : الاتجاه الشكلي Formlism

إنه ذلك الاتجاه الذي ينتسب أساسا لكليف بل C.Bell وروجرفراي R. Fray ولهذا الاتجاه مصدران :

الأول : يتحدد بأراء هانسيلك في التذوق الموسيقي حيث طالب بضرورة الاستماع إليها على أنها كل «متكامل قائم بذاته» لا يرتبط على الاطلاق «بحقائق العالم الواقعي».

الثاني : يرتبط بتذوق الاتجاهات الحديثة لفن التصوير خصوصا مابعد الانطباعية التي ابتعدت عن الموضوع تماما كالتكعيبيه والتجريدية واللاموضوعية ، وانصب اهتمامها على التنظيم الشكلي للعناصر التصورية من خط وكتله ، وسطح ولون . فراح كل من بل وفراى يحاول أن يحض «الجماهير الغفيرة» ويقنعها بأن ماتعده فنا ليس في واقع الأمر فنا على الاطلاق ، وبأن ماتعده تذوقا جماليا ليس إلا فسادا للادراك الجمالى

(١) Virgil C. Aldrich : Philosophy of Art P.,

الصحيح [1] ومن راى أصحاب هذا الاتجاه أن ما يكتب الخلود والدوام للعمل الفني ويجعله عملا صالحا للتنوق الفني عبر العصور وفي مختلف الحضارات هو «الشكل » أو شبكة العلاقات الداخلية القائمة بين عناصر ومكونات العمل التي تجعله كلا عضويا . فالمضمون في العمل الفني متغير عبر العصور ونسبي في قدرته على اجتذاب الانتباه وإثارة الأعجاب أما «الشكل» فهو العامل الحي والمفهوم عبر العصور. ويرى بل Bell أن للشكل دلالة قادرة على تحريك الوجدان الجمالي فنيا ، إنه الشكل ذو الدلاله Significant Form

وبمنطق هذا الاتجاه انحصر العمل الفني في أنه العمل الذي ترتبط فيه «عناصر التصميم» من خط وكتلة ونور وظل ولون فيما بينها في علاقات تحقق الوحدة في ذلك العمل . وعلى الرغم من أن هذه العلاقات تقوم بين المكونات المادية للعمل الفني ، إلا أنه يجب أن يتوارى هذا التكوين المادي للعمل الفني من وعى المتلقى ولا يتسع إدراكه لإكثر من تجريد شبكة العلاقات التي تأتلف وتنتظم التفاصيل في وحدة . وهكذا يبدو العمل الفني مجرد «بنية» structure أو نظام سياقي Texture يثير فينا شعورا جماليا نقيا.

و مع كل ما حاول أنصار هذا المذهب أن يدعموه به إلا أنهم لم يستطيعوا تعريف المصطلحات الأساسية لديهم ، فلو تساءلنا عن معنى الشكل ذى الدلالة ؟ لأجاب أصحاب هذا الاتجاه بأنه ذلك الذى يحدث فينا انفعالا جماليا ، ولو تساءلنا مرة أخرى ما معنى الانفعال الجمالى ؟ لقالوا إنه ذلك الانفعال الذى يحدثه الشكل ذو الدلاله . وهكذا نقع فى دور منطقى لا مفر من الخروج منه ، ناهيك عما أدى إليه هذا التعريف من خروج كثير من الفنون مثل الأدب والشعر بحجة أنهما مثقلان بالمضامين العقلية والنفسية بما يؤدى إلى عدم توافر شروط التذوق الجيد فيهما بالمعنى السابق ذكره .

من ناحية أخرى فإن هذا الاتجاه يفرض على المتلقى للعمل الفنى خبرة تذوق تشق عليه بعسرها ، هذا إن لم تحبطه باستحالتها ، إذ كيف للمتذوق أن يركز على شبكة العلاقات بمعزل عن العناصر والأشياء التى تقوم بينها هذه الشبكة من العلاقات ؟ كيف له أن يتمثل علاقة فى غيبة أطرافها ؟ وحتى إن وجد المتذوق سبيلا إلى هذا فإنه سيلفى نفسه أمام شكل قد لا يكون دالا فى غيبة مضمونه .

---

(١) جيروم ستولينز : النقد الفنى – ص ٢٠٢ .

وإن كان يمكن القول إن هذا الاتجاه يمكن أن يوجه إلى الجمهور لتربية التذوق لديه ، ذلك أنه يلفت الانتباه بالفعل إلى عناصر أخرى فى العمل ، كثيرا ما لا يلتفت إليها الجمهور الذى ينصب اهتمامه – عادة – على المعنى والمضمون وما يمثله العمل الفنى ، أما فى حالة المتذوق الجيد الذى يمتلك حاسة التقدير والتوجه الجمالى الصحيحين فلا يفيده هذا الاتجاه بل يعمل على افقار تجربته الجمالية .

سادسا : الاتجاه اللغوى Linguistic

الأصــل فى هــذا الأتجـاه هو الكتـاب الذى أخرجـه عـام ١٩٢٣ كــل مــن C. K. Ogden وI.A.Richards بعنوان « معن المعنى » The meaning of meaning وهو فى الحقيـقة لا يقـدم تعريفا عامـا لما هـو الفن ، لكنه يقدم طريقة أو أسلوبا لفهم العمل الفني والتعامل معه . فالعمل الفني هو كل عمل ينتجه فنان ويطرحه للجمهور في أماكن معينه كصالات عرض اللوحات أو صالات الاستماع الموسيقي أو المسارح أو بين دفتي كتاب كديوان شعر أو قصه .

وأصحاب هذا الاتجاه يجعلون تجربه التذوق تجربة مرجأة ، لا تبدأ في موقف المواجهة الذي يقوم بين المتلقي والعمل ، بل إن التذوق يبدأ مع بداية مايدور من حديث أو نقاش عن العمل الفني ؛ وهذا يعني أنهم يوحدون بين التذوق والتفسير ، أو بين التذوق والتقييم ، أو بين التذوق والنقد . وبالتالي يمكن القول بأن العمل الفني هو كل عمل يبقي منه في الوعي شئ يدار حوله النقاش الذي فيه تستعمل عبارات وكلمات تحرك فينا وجدانا جماليا . وتقاس جودة العمل الفني أو رداءته بقدرته أو بعدم قدرته على أن يدعو المتكلمين عنه إلى صياغة عبارات تخاطب الوجدان عنه وتحرك فينا نحوه شعورا جماليا .

وهم يفرقون في العبارات التي يخلقها النقاش حول العلم الفني بين نوعين من العبارات : عبارات إشارية Referential وعبارات وجدانية Emotive ؛ الأولى تتناول الوجود الخارجي للعملا الفني كشئ من الاشياء ؛ وتتناول الثانية الوجود الباطن للعمل الفني . فتكون العبارات – الإشارية – دالة على الجانب المادي والصنعي في العمل ، وتكون العبارات الثانية وجدانية دالة على مافي العمل من موضوع جمالى متمثل في الرؤية الجمالية[1] وفي ضوء ذلك يكون العمل الفني أساسا شئ مادى ، غير أن ثمة سبيلين للحديث عنه ، فلعبارة «العمل الفني» استخدمان مختلفان في الدلالة على نفس الشئ ، فنحن نفكر في العمل الفني بوصفه شيئا ماديا ، كالاحجار والأشجار، إلا أننا نتعرف فيه ايضا على

(١) Encyclopedia of phi lasophy . vol I P. , 32

استخدام جمالي يتم لنا في التلقي الجمالي . وتصبح للعمل الفني بذلك دلالة ازدواجية إلا أنه شئ واحد.

وفي الواقع إن هذا الاتجاه اللغوى اتجاه صائب في تأمله للتعبيرات ذات الطبيعة المتعددة في الحديث عن الفن حيث لا يبدأ التذوق الحقيقي إلا مع التفسير والتقييم والنقد ، إلا أنه لا يقدم لحظة تذوق هي مواجهة مباشرة للعمل وفي حضرته ، فالتذوق مرجأ إلى حين التفسير أو التقييم أو النقد بمعنى إنه ليس إدراكا مباشرا ، بل هو حديث ذو شجون عن غائب . وبهذه الصورة لا يكون ثمة تذوق للفرد الواحد بمعزل عن الحوار مع أخرين . وربما كان الهدف البعيد من وراء جماعية التذوق هذه ، هو محاولة خلق الفرص التي قد تؤدي إلى التقارب بين الاذواق ، أو تؤدي إلى صقل الاذواق بعضها ببعض ، إلا أن ذلك لا يتم – عمليا– إلا بوجود معايير عامة للذوق يمكن الانتهاء بالحوار عند الالتقاء عليها ، وهذا امر إشكالي في الاستطيقا، كما أنه لو تم فإنه لا يتم إلا اذا تجاوز المتحاورون مجرد الاتجاه اللغوى إلى واحد من المذاهب أو النظريات الأخرى ، مما يعني أن الاتجاه اللغوى – في المحصلة الاخيرة – يتجه نحو غيره من الاتجاهات الاخرى .

بعد عرضنا لهذه الاتجاهات في تعريف الفن والتي كان يتم على أساسها تعريف العمل الفني لم نجد أن أي اتجاه منها قد استطاع أن يثبت صدقه وكفايته على نحو مطلق ، أو بمعنى أخر لم يتم تعريف العمل الفني بطريقة متكاملة تشمل الفنون جميعها، وتبرز العمل الفني في جلائه وبهائه من حيث هو كائن عضوى له كينونته المستقلة والمتفردة ولا تكون مجرد تطبيق تعسفي لتعريف نظرى على عمل فني عيني ، تطبيقا يؤدى – كما رأينا – إلى عزل العناصر بعضها عن بعض أحيانا ، أو إلى التركيز على جانب دون الآخر أحيانا أخرى .

وبذلك يتضح أن كل اتجاه قد ألقى الضوء على ناحية من نواحي العمل الفني دون أن يحقق رؤية متكاملة عنه ، فهذه نظرية المحاكاة تشير بمستوياتها إلى أهمية الحياة الواقعية ، والمعنى المفارق للواقع والجوهرى الثابت في الاشياء ، أى أنها لفتتنا إلى ماهو خارج العمل الفني ، فجاءت النظرية التعبيرية لتنبهنا إلى «الداخل»؛ إى أهمية تلك الروح الذاتية التي تحيل الاشياء المادية والشكلية إلى تعبير ذاتي ؛ أي تعبير عن الذات المبدعة.

وجاء الاتجاه الحدسي لينفي نهائيا الجانب المادي من حيث هو جانب عرضي أو ثانوي مؤكدا على أساسيه الجانب الخيالي والروحي للعمل الفني ، وأما اتجاه الظواهر

فبالقدر الذي اقترب به من الاتجاه الخيالى في عدم اهتمامه بالوسيط المادي ابتعد عن اتجاه المحاكاة متمثلا في رفضه الكلي الافلاطوني ، مكتفيا بالمظاهر الحسية للعمل الفني التي تخاطب حواس المتلقى ، أما الأتجاه الشكلي فله خصوصيته لأن منطلقاته تختلف عما سبقه من اتجاهات فهو ينطق أساسا من اتجاه محدد في الفن التشكيلي هو الفن الشكلي الحديث أو اللاموضوعى ، حيث يؤكد فقط على الارتباط الشكلي للعناصر الحسية في وحده ذات شكل دال. ويجئ الاتجاه اللغوى على الرغم من حذره - ودقه تأملاته في تعدد مستويات التعبيرات الدلالية التي تدار حول العمل الفني - غير قادر على تقديم معايير للتذوق فيضطر إلى الإنفتاح على الاتجاهات الاخرى.

هكذا لم يأت أى اتجاه برؤية متكاملة عن العمل الفني توضحه لنا في وحدته وكثرته فالعمل الفني ليس إلا مجموعة صغيرة من موضوعات مترابطة [١] ، في وحدة لها خارجيتها وداخليتها ، وإن كانت هي وحدة قابلة دائما للاكتمال والملء من قبل تعينات كثيرة على مر العصور تجعله يكشف عن إمكاناته في كل تجربة تلق واعية. وذلك أدعى أن يجعلنا نستعين بتلك المبادئ الفلسفية التى أتينا على ذكرها بصهرها وسكبها معا فى محاولة لاختبارها وهي تفعل فعلا في العمل الفني فهناك من المبادئ مايؤكد التركيز على الجانب الخارجي للعمل الفني أي الوسيط المادي والشكل والاسلوب، وهناك من المبادئ ما يهتم بالروح الداخلية التعبيرية للعمل الفني ، أما نحن فسنعمل على مزج كل هذه المبادى في مزيج تركيبي يساعدنا على كشف كل إمكانات العمل الفني الممكنه والمحتملة ، من خلال التركيز علي البنية الهيكلية للعمل الفني ، فهي التي تحدد الفنئة النوعية التي ينتمي إليها العمل الفني لا على صفته الجوهرية ، كما فعل أصحاب المذاهب السابقة ، لأن البنية هي التي تحدد لنا الأعمال الفنية بصرف النظر عن فئاتها النوعيه (تصوير ، شعر ، موسيقى ، دراما ..إلخ)

ولذلك سينصب اهتمامنا على معرفة الهيكل العام للعمل الفني في عناصره المتعددة ، بحيث ينطبق على معظم الأعمال الفنية ، مع عدم إغفال الحياة الداخلية للعمل الفني تلك الحاية التي تمنحه الوجود والتفرد

---

(١) Stephen C. Pepper : The Wark of Art , p. , 13

مكونات العمل الفنى ، أولا الجانب الخارجى :

١ - الأدوات المادية والوسيط المادى :

من الخطأ الشائع القول بأن الوسيط المادى للعمل الفنى هو الحجارة فى النحت ، واللون فى التصوير ، والصوت فى الموسيقى ، والكلمة فى الأدب ، ذلك أن التحليل الدقيق لمادة العمل الفنى تستدعى مجالا أوسع للرؤية حيث يشكل الفنانون ومعهم الصناع الذين ينتجون لهم السلع الفنية فئة ذات صلة عميقة بالفن .

ومن ذلك يتضح أنه لابد أن نميز بين أدوات العمل الفنى ولوازمه ، وهى تلك المنتجات التى يصنعها « الصناع الفنيون » وبين الوسيط المادى ، وهو ذلك الذى يبدع به الفنان العمل الفنى ، ولذلك أكدنا ضرورة التمييز بين أدوات مادية يصنعها الصانع الفنى ؛ ووسيط مادى يتعامل معه الفنان .

ولعل هذا يستدعى سؤالا : ما أدوات الفن ولوازمه ؟ نقول إنها الالات الموسيقية المختلفة ، كالكمان والبيانو والمزمار بالنسبة للموسيقى ، والفرشاة والألوان وأقلام التلوين وأقمشة الرسم بالنسبة للمصور ، والحجارة المجلوبة من المحاجر وكتل البرونز بالنسبة للنحات ، وهى أشياء مادية يذهب الفنان لشرائها لاستخدامها فى تجسيد إبداعه .

بذلك يتضح أن هناك فرقا واضحا بين الصانع الفنى والفنان ، فالصانع هو ذلك الرجل الذى يتعامل مع أدوات الفن وهى فى حالتها الفزيائية ؛ فهو وحده الذى تعامل مع العناصر التى تدخل فى تركيب كل أداة فنية . ويجب أن يكون لديه علم بكيفية وماهية تحليل وتفكيك المنتج المنجز الذى هو أداة الفنان وآلته . أما الفنان فإنه - من حيث المبدأ - لا يحتاج أبدا ألى أن يتكشف أمرها إلا باعتبارها شيئا ماديا [1] بمعنى أن المصور مثلا لا يشعر إلا بالفرشاة والموسيقى لا يشعر إلا بالكمان من حيث كونهما وسيطا ماديا يقع فى مجال الإدراك الحسى الانطباعى للفنان ، حيث يستطيع أن يبث فيها شعوره ، أما الموضوع الفزيائى فهو الشىء الذى يقع فى مجال الإدراك الحسى (مجال الملاحظة) للصانع الفنى دون الاهتمام بالمشاعر والإحساسات ، حيث يستخدم وسائل تنفيذية محفوظة مقدما [2]. بمعنى آخر إن المرء لا يشعر بشىء تجاه الموضوع الفيزيائى حيث إنه عبارة عن عناصر قابلة للتركيب وفقا لقواعد معينة ، أما الوسيط المادى فهو « إمكان عام » يتسع بما فيه الكفاية لمشاعر وإحساسات الفنان الذى يتكشف أمر وسيطه المادى حينما يخبره .

---

(١) Virgil C. Aldrich : Philosoply of Art , p. 37

(٢) جان بارتليمى : بحث فى علم الجمال . ص ٢١١

إلا أنه يجب ملاحظة أن الفنان لا يتعامل مع وسيط مادى بلا خصائص أو مميزات ، فالصانع يبث حياة من نوع خاص فى الوسيط المادى أثناء تحويله من موضوع فزيائى إلى وسيط مادى ، فيعطيه لونا من الشخصية ، فمثلا صانع الآلة الموسيقية يهتم أهتماما كبيرا بالضبط النغمى لها ولا يكون موفقا إلا إذا كان ضبطه النغمى صحيحا ، ولو توسعنا فى « معنى الدرجة النغمية » بحيث تنطبق على اللون وقطعة الرخام ، بمعنى أن يكون لكل نغمة جرس معين ؛ فالنغمة التى تصدر من القيثارة غير التى تصدر من الكمان غير التى تصدر من البيانو ، كما يمكنك أن تحس بالفروق فى الوقع الخاص بالدرجات اللونية المختلفة لنفس اللون ، أو بدرجة الرهافة والصلابة للرخام التى تعد للنحات ، كذلك يمكنك أن تميز فى الظلام شخصا عن آخر حتى ولو نطقا نغمة واحدة ، وذلك عن طريق جرس الصوت المختلف لكل منهما ، وهكذا ...

وثمة ميزة أخرى تميز الأدوات واللوازم المادية الخاصة بالفنان ، هى أن هناك أدوات فى مرتبة أولى وأدوات فى مرتبة ثانوية ، فالمادة اللونية هى فقط التى لها بدرجتها اللونية جرس ووقع . أما الفرشاة فليس لها بالتأكيد شىء من هذا ، إذ إنها تستخدم بغرض نثر المادة اللونية وتنظيمها . وبالتالى فالمادة اللونية هى الأكثر قربا من مقصد الفنان الجمالى ، ومن ثم فهى أداته الأولية الأساسية . وتكون الفرشاة إذن هى أداته الثانوية ، وبالمثل فالأوتار لعازف البيانو هى المادة الأولية ، أما لوحة الأصابع والأربطة التى تربطها الشواكيش فهى أدوات ثانوية [1] . وأيضا أزميل النحات هو أداة ثانوية أما الحجر أو الرخام فهو أداته الأولى . ويتضح أن أولية الأداة إنما تعود فى الأساس لما لها من جرس وشخصية يشعر بها الفنان مباشرة ، وإن كان كلما باشر عمله وتمرن على السيطرة على أداته الثانوية أستطاع أن يؤثر فى مواده الأولى بأدواته الثانوية محرزا أفضل النتائج .

وقد يتساءل أحدهم عما إذا كان ذلك بالنسبة للفنون التشكيلية والموسيقية ، فماذا عن فن الأدب ؟

يبدو أن المسألة فى هذا الفن ليست باليسيرة ، وإن كان بإمكاننا القول بأنه إذا كان لكل فن من الفنون مواد أولية يتلقاها الفنان من صانع ، يؤثر فيها الفنان بأدوات ثانوية يملكها ليحيل الأولى بالثانوى إلى عمل فنى ، وإذا كانت الأوليات واضحة فى فنون النحت « حجر وأزميل » والرسم «مادة لونية وفرشاة وقماش» والموسيقى « الآلة الموسيقية وأوتارها » فما الإدوات الاولية فى الأدب والشعر ؟

(١) Virgile C. Aldrich : Philosaohy , of Aet , P. 39

من المفروغ منه إن الأدب وكل فنون القول لابد أن تكون «الكلمة» هى الأداة الأولية لها ؛ ولكن هل يتلقى الأديب والشاعر هذه الأداة الأولية عن صانع Artisan ثم يعمل منها أدواته الثانوية ليحيلها فنا ؟

نعم ... وإن كان الأمر هنا ليس بالجلاء الذى عليه فى سائر الفنون الأخرى . إن لغة الناس فى بيئة الأديب والشاعر بالإضافه إلى ما يطلع عليه منهم من مواقف حية لها لغتها الخاصة بها ، هى الأدوات الأولية للأديب والشاعر ، يعمل فيها أدواته الثانوية من مجاز وبيان وأخيلة فتصبح قطعة من الفن . فحين يسمع الشاعر من شخص إنه قد بكى ، فيعبر هو عن ذلك قائلا : « بأن البكاء قد كشف عن الدمع فى العين » أو « أنه أسكن دمعا فى ماقيه » فقد أحال كلمة أولية إلى فن أو وصف فنى عن طريق التشخيص والمجاز والتصوير . وهكذا يتحول تعبير أولى مباشر يقول « لم أنم بالأمس » إلى صورة فنية تقول « لقد سهر السهاد فى عينى بالأمس » أو « خاصم النوم العين » ؛ و « خلف لها سهرا تشقى به الليل بطوله ».

ناهيك عن إدراك الأديب والشاعر لدرجات الدلالة الشعورية فى الألفاظ ؛ ففى العربية ثمة كلمات عدة للدلالة عن العطش بدرجة وجدانية معينة ؛ فعطشان توحى لك بوجدان غير الذى توحيه لك كلمة ظمآن أو صادٍ . بالإضافة إلى تفاوت أو تباين درجة الدلالة التعبيرية لكلمات أخرى مثل حائر ، تائه ، ضائع .

ولعلنا الأن نستطيع أن ننتقل إلى الحديث عن الوسيط المادى فهو كما أتضح ليس هو الأدوات المادية الأولى أو الثانوية إنما هو شىء آخر يتضح إذا ما أمعنا النظر فى تعامل الفنان مع الأدوات المادية ، فهو يعاملها بحيث يحولها إلى شىء مادى هو « العمل الفنى » ذلك العمل الذى يصممه الفنان على نحو خاص كيما يلتقطه الوعى باعتباره موضوعا للتلقى الجمالى . كيف يتعامل الفنان إذن مع أدواته المادية ؟

إن الفنان كما سبق أن أوضحنا يستلم مادة ذات جرس أو شخصية معينة سواء أكانت هذه المادة – لونا ، صوتا ، قماشا – ثم يقوم بتنسيق ومزاوجة العناصر المادية لصالح الروح العامة المؤتلفة للعناصر المادية من تأثيرات وجرس ، وهو ما يؤلف فى مجموعه ما نطلق عليه الوسيط المادى [1] .

وبذلك يتضح أن هناك مستويين للوسيط المادى ؛ الوسيط المادى وهو فى حالة الإمكانية ، والوسيط المادى وهو فى حالة تحققه الجمالى ؛ بمعنى أن الفنان فى أثناء إبداعه

(١) Virgile C. Aldrich : Ibid , P. 38

المادة يستطيع أن يخفيها من حيث كونها مادة إلا أنه فى ذات الوقت يساعدها على أن تكشف عن كيفياتها الخصبة وإمكانياتها الجمالية فتنتقل من مستوى الإمكانية إلى مستوى الجمالية حين يلتقط هو تأثيراتها المختلفة ويزاوج فيما بينها ، وبذلك فالفنان لا يصنع الوسيط المادى أو يعالجه ، وإنما هو يبدع به أو بالتأثيرات الطبيعية المتناغمة أو بالجرسيات المتناغمة للعناصر الخاصة بالمواد الأولية [1] وفى هذا المستوى الجمالى للوسيط المادى يكون موضع التلقى الجمالى ، ومن ثم تحدث الازدواجية بين ما فى العمل الفنى من كيان مادى مكون من الأشياء المادية ، وموضوع جمالى مكون من التأثيرات والكيفيات المتمازجة لهذه الأشياء المادية ، التى يحولها الفنان إلى وسيط يبدع من خلاله مضمونا للعمل الفنى .

ولمزيد من الايضاح للقضاء على هذه الازدواجية – التى أدت بأصحاب نظرية الخيال إلى القول بأن العمل الفنى موضوع من عمل الوهم illusory أو وليد الخيال imaginary – نقول أن ذلك إنما يعود إلى الاتجاه الخاطىء فى الرؤية ، بمعنى أن هناك مستويات مختلفة فى الرؤية تقابلها مستويات مختلفة فى الدلالة الجمالية للوحة – مثلا – قد نسمح بأن نقول إن « للوحة عمقا رائعا » لكن ما اللوحة المرسومة إلا شريحة رقيقة من قماش غطيت بموضوعات مجسمة ، هذا المستوى من الرؤية يدار الحديث عنه فى المعارض وبين النقاد والمتذوقين الجيدين ، أما إذا قلنا نفس العبارة لنجار طالبين منه صناعة صندوق لشحن اللوحة ، فسوف يختلط عليه الأمر ويصنع صندوقا عميقا يتسع للوحة .[2] وعلى ذلك فإننا يجب أن نميز بين ما هو بالفعل موجود فى العمل الفنى وما هو موجود فى رؤية التلقى الواعية المدربة على التذوق الجمالى . وبذلك يجب أن نكون على وعى بالأشياء المادية الخارجية التى تكون العمل الفنى ، وبالمواد الحسية الداخلية فى هذه الأشياء الخارجية ، فنغمة القرار والجرس أى الحدة أو الشدة « درجة العلو » للصوت وأختلاف درجات اللون وتشبعه وتألق « النور والظل » والخصائص الهندسية للخط أو السطح والكتلة تقدم الأسس الطبيعية لتكوين موضوع التلقى الجمالى ، ولعل ذلك هو السبب الوحيد فى أن الروائح والأذواق والكيفيات للمسية هى أقل أهمية من الناحية الجمالية من النغمات والألوان من حيث إنها كيفيات يعوزها النسق الجمالى الذى يتحقق للنغمات الصوتية والدرجات اللونية .[3]

(١) V irgile C. Aldrich : Ibid , P. 39
(٢) paul ziff : Art and the object of Art , P., 183
(٣) David Wight Prall : Sensuaus Elements and Esthetic orders, P.

وفى ضوء ذلك فإن للعمل الفنى وجوداً وظهوراً بمعنى أنه يوجد كلوحة معلقة فى متحف ، أو كنص أدبى على رف مكتبة أو نوتة موسيقية فى درج ما ، أو تصميم معمارى على ورق . أما الحضور أو الظهور فهو الرؤية العميقة للوحة متجولا بين أنحائها لونا وظلا وعمقا ، أو الاستغراق فى مشاهدة العمل الأدبى مسرحا كان أو أوبرا متتبعا مشاهدهما المتوالية أو المتعاقبة أو الانصات التام إلى معزوفة متنقلا مع حركاتها المتدرجة نحو السرعة وفى كل هذه الحالات الاندماجية يشترط التخلى التام عن أى عناصر خارجية يمكن أن تؤثر على مسار ظهور العمل الفنى وتجليه كموضوع للتلقى الجمالى .

ولعل مصطلحى الوجود والظهور يؤديان بنا إلى خطوة أوسع لفهم العمل الفنى ، إذ يشيران إلى جانبين أساسيين يكونان العمل الفنى ، هما فى الحقيقة غير مختلفين وأن كانا متمايزين distinct . ولكن دواعى التحليل تستدعى ذلك التفسير ، وإن كنا فى أثناء التحليل سنرى التفاعل التبادلى بين الجانبين الداخلى والخارجى بما يحقق فى النهاية وحدة العمل الفنى . فالجانب الخارجى ، ينصرف إلى الوسيط المادى ، والشكل ، والأسلوب .والجانب الداخلى ينصرف إلى الموضوع المتمثل أو المصور ، والمضمون ، والتعبير .

ولما كنا قد تحدثنا عن الوسيط المادى ومن خلاله استطعنا أن نجول داخل نطاق العمل الفنى من حيث هو موضوع للتلقى الجمالى ، فعلينا الآن أن نبدأ فى تناول بقية العناصر أو المفاهيم الخاصة بمفهوم العمل الفنى فى تفاعلها أولا .

لعلنا نتذكر أننا قلنا أن الفنان ينسق ويزاوج ما بين تأثيرات وسيطه المادى حيث يبدع من خلاله مضمون العمل الفنى ، ولكن لو دققنا النظر سنجد أن الوسيط المادى يتشكل وفقا لفكرة أو موضوع فى عقل الفنان ، وكلما نجح الفنان فى تنسيق هذا الموضوع وفقا لتمثل معين مستخدما تأثيرات وسيطه جميعها استطاع أن يعبر عن مضمون ما يريده بواسطة أسلوب تعبيرى خاص يميزه .

وحتى يتضح هذا المعنى الموحد للعناصر نقرب مثالاً للوحة « الرحاية » لراغب عياد ، فهى تشير إلى موضوع يستطيع أن يدركه المرء بدون أن ينظر إلى اللوحة ، هو والأفكار والصور الذهنية والإحساسات المرتبطة بـ« الرحاية » كموضوع للعمل الفنى . فقد قام راغب عياد بالتأليف والتركيب بين عناصر الوسيط المادى – التى هى مجموعة التناغمات والكيفيات اللونية مع قماش اللوحة – فى قالب هو الشكل . ثم قام بتشكيل الوسيط المادى وصياغته من خلال التأثير على المواد حتى يمكن للتركيبة أن تبدو فى اللوحة بوصفها

« رحاية » ، وإن كان بأسلوب التأليف والتركيب قد أقصى الانتباه عن الموضوع ليفسح الطريق إلى كل من الشكل والمضمون التعبيريين لكى يظهرا ، حيث إن الوسيط المادى عندما يصب عناصره فى قالب فإنه يحقق الشكل ، كما أن ماله من إيحاءات تأثيرية كفيلة بخلق المضمون هو ما يؤلف مدار التلقى الجمالى .

وبذلك تكون مكونات العمل الفنى الخارجية والداخلية ومستوياه الفيزيقى والخيالى قد كشفت عن أن العمل الفنى هو كائن عضوى له خارجيته التى نلمسها أو نراها أو نسمعها ، وله ما يضمره داخله من علاقات زمانية مكانية باطنية تشع بما يمور فيه من ألوان الإمكانات المتاحة . ومن ثم فهو عالم خاص معبر عنه an expressed warld بواسطة فنان ما ومعبر expressive فى نفس الوقت بوصفه كائنا متفرداً .

بعد أن دمجنا المفاهيم الخارجية والداخلية على نحو تفاعلى يبين كيفية ترابطها ، فعلينا أن نحاول الآن أن نحدد كلا منها على حدة وإن كان يتعذر تحقيق ذلك فى بعض الحالات .

٢ - الشكل : FORM

لاحظنا كيف أن الوسيط المادى عندما تصب عناصره فى قالب ينتج الشكل ، وحين يستخدم الفنان تأثيرات الوسيط وتناغماته ينتج المضمون ، ومن ثم فإن الوسيط المادى هو صميم مادة العمل الفنى من حيث كون العمل الفنى موضوعا جماليا .

ويتضح من ذلك صعوبة عزل عنصر من العناصر لمعرفة قيمته معرفة كاملة بمعزل عن بقية العناصر ، وإن كنا لدواعى التحليل سنحاول القيام بتلك المهمة ، فنبين معانى الشكل ووظائفه التى يقوم بها فى العمل الفنى ، ويمكن صياغتها على النحو التالى :

(أ) فالشكل فى العمل الفنى هو التنظيم أو القالب التنظيمى لعناصر الوسيط المادى الخاص بالعمل الفنى [1]. ويدرك المتلقى الشكل عندما يدرك الكيفية التى تم بها تنظيم التركيب الإبداعى للعمل الفنى حيث تم تنظيمه وتشييده وفقا للنحو الذى تترابط به عناصر أو مكونات الوسيط المادى ، وتتحدد هذه الصلات والروابط - إلى حد ما - بموجب خصائص أو كيفيات من قبيل الملاسة والخشونة والدفء وحدة الأصوات أو رقتها والألوان والخطوط .

(١) Virgil C. Aldrich : philosophy of Art P., 43

(ب) إذا كان الشكل هو القالب التنظيمى لعناصر الوسيط المادى فهو أيضا الذى ينظم الدلالة التعبيرية للعناصر الحسية الداخلة فى التركيب الإبداعى ويكشف عن قدرة الفنان الخيالية فى استخدامه واستخراجه من الألوان الدافئة مثل الأحمروالأرجوانى قيماً تختلف عن قيم الألوان الباردة مثل الأزرق والأصفر ، ويرى رودلف أرنهيم Arnhiem Rudalph أن كل شكل له خاصية تميزه ، فهناك فى كل شكل شعور بالتوتر أو الاسترخاء أو الدفع أو الجذب ، فقد نرى مثلا أن هناك شكلا يوحى بأن هناك قوى تدفــع إلى الخـارج Puch autwards وآخر يوحـى بأن هـناك قوى تدفع إلى الداخل Puch in wards . وهناك ثالث يوحى بأن هناك صراعا Struggle بين القوى التى تدفع إلى الداخل والقوى التى تدفع إلى الخارج [١] أو كما نرى فى الأدب حينما يعمل الأديب على إبراز معنى معين « كنسبية الحقيقة » كما فى رواية نجيب محفوظ « العائش فى الحقيقة » .

(ج) وكثيرا ما يستخدم لفظ الشكل للدلالة على نمط محدد معين من التنظيم يتصف بأنه تقليدى ومعروف ، ومن أمثلة ذلك « شكل السونيت Sonnet فى الشعر والسوناتا فى الموسيقى » والفوجة « فى الرسم » . [٢]

وفى ذلك تتحدد مراتب الشكل ودرجاته :

فالشكل إما (أ) نسق ترتيب عناصر ومكونات الوسيط المادى ، داخل الحيز الجمالى أو (ب) القالب الذى ينصب فيه المضمون أو الصورة أو الفكرة المتحققة من خلال الوسيط المادى الخاضع للتشكيل (مثال ذلك ، انسان ارتاع خوفا ، وانحنى ذلا) أو (جـ) الطريقة التى يتضافر بها ويتساند نسق ترتيب عناصر أو مكونات الوسيط المادى والقالب الذى ينصب فيه المضمون من أجل « صياغة أو تشكيل » التركيب الإبداعى كله ، ولعل لهذا الشكل الأخير أو الدرجة الثالثة منه نوعاً من الجرس أو النغمية [٣] الخاصة به ، تقربه من « أسلوب » العمل الذى سنتحدث عنه فيما يلى من حيث إنه يعرض أو يبدى طريقة التأليف أو التركيب الإبداعى ، ومن ثم فهو ينم عن مزاج الفنان ، فشأنه فى ذلك شأن نغمة تعزف على « آلة كمان » فيعبر وقعها أو جرسها عن شخصية الآلة الموسيقية أو طبيعتها كلها .

---

(١) Andrew Wright : How to Enjoy Paintings, P., 19

(٢) جيروم ستولينز : النقد الفنى – ترجمة . فؤاد زكريا – ص ٢٤٢

(٣) Aldrich : Philosophy of Art , P., 54

٣ - الأسلوب style

هل الاسلوب إذن نوع من الشكل ؟ لا أعتقد ، ذلك لأن أسلوب العمل الفنى هو أسلوب الفنان ما لم يكن مقلدا لغيره . أما الشكل فلا ننسبه إلى الفنان ، إنما هو ينسب للموضوع الفنى ، أما الأسلوب فإنه يتراوح فى التمييز بين الذاتى والموضوعى . إنه الطريقة التى يحقق بها الفنان شخصية عمله الفنى ، كما تتكشف طبيعة الآلة الموسيقية أو نوعيتها من خلال وقع الصوت فيها أو جرسه - كما سبق أن أوضحنا - ، كذلك تتضح طبيعة التركيب الإبداعى من خلال أسلوبه . ويتضمن ذلك فهم نوعية أسلوب الفنان باعتباره مبدع التركيب الجمالى .

فروح الفنان من ناحية أخرى - هى البيئة التى يتأمل فيها موضوعه ، كما أن طريقته الخاصة فى الفهم والإدراك تصبغ مضمون عمله وتشكله ، لقد قال زولا : « إن العمل الفنى هو جزء من الطبيعة منظور إليه من خلال مزاج فنان . غير أن هذا الجزء من الطبيعة الذى يؤلف العمل المعبر عنه من خلال مضمون العمل إنما يفرض مقتضياته وحاجاته على الأسلوب الفنى . ومن هنا فإن بوسع المرء أن يدرك أن الأسلوب هو شىء أكثر شمولا ودقة وفردية من الشكل . بمعنى أنه بوسع المرء أن يعزل الشكل أو يفصله عن العمل الفنى ثم يصفه ويعين خصائصه دون ان يقول بذلك كل ما يقال فعلا عن الاسلوب . وعلى ذلك فإذا كان الشكل ينظم العناصر ويعطى الدلالة التعبيرية لكيفياتها الحسية فالاسلوب هو القادر على تحديد ذلك بصورة أدق أو أشمل ، بمعنى أن الأسلوب هو نوع من الشكل الشامل ، به تعين هوية الفنان فى العمل بل وربما فى العصر ايضا ، تماما كما تعين هوية شخص من الأشخاص بجرس صوته أو نبرته . فالشكل هو مفهوم أكثر تحديدا على نحو ما هو ممثل فى لوحة سيزان « صبى فى صدرية حمراء » وكذا فى لوحته « جبل القديس ڤيكتور» فهاتان اللوحتان مختلفتان من حيث الشكل ، إلا أن الاسلوب فى كلتيهما اسلوب سيزان (١)



ولو انتقلنا إلى ما يمثل الجانب الداخلى للعمل الفنى فسنجد أنه ثالوث يشع بتمثلات وتأويلات وتعبيرات الاعمال الفنية وعناصره هى على الترتيب : الموضوع المتمثل ، والمضمون ، والتعبير .

---

(١) Alddrich : Ibid, p. 47

والحقيقة أنه ثالوث يترابط فيما بينه ترابطا شديدا بحيث يمكن القول إن الموضوع المتمثل أو المصور هو المعبر عنه من خلال مضمون .

فلنحاول الآن ان نتحدث عن كل منها على حدة .

١ - الموضوع المتمثل أو المصور . Represented Object

لقد تعمدت أن أقول الموضوع المتمثل أو المصور؛ ذلك لأنه يختلف عن الموضوع كمناسبة عارضة يختارها الفنان لإبداعه ، فالموضوع الخارجي لا يعد جزءا أساسيا من العمل الفني حيث إنه « موضوع عام » قد يكون موضوع معالجة من اكثر من فنان تؤدى إلى موضوعات متمثلة شديدة التباين . ولذا فالموضوع المتمثل هو جزء داخلى من أجزاء العمل الفنى حيث يخضع لمعالجة فردية من قبل فنان ما ، من خلال وسيط يتميز بتأثيرات معينة يختلف فى معالجتها والتقاطها فنان عن أخر .

والموضوع المتمثل يختلف من ناحية أخرى عن نظائره فى العالم الواقعى ذلك لأنه لا يكشف - كالموضوع الواقعى - عن كل مظاهره بطريقة محددة ، ذلك لأنه يتم تمثله من خلال رؤية أو وجهة نظر فردية هى رؤية الفنان ، ومن ثم فهو موضوع يحتاج دائما لعون المتلقى حتى يملأه بالمعنى من خلال تكرار المباشرات الإدراكية .

وموضوع العمل المتمثل أو المصور ينقسم إلى نوعين من الموضوعات :

(أ) فهو قد يكون ممثلا لموضوع لا تمثيلى ، أى لمجموعة من العلاقات الصورية أو الهندسية يكون مضمونها وجدانيا أو انفعاليا ، فهى ليست إلا « لغة نوعية » يعبر بها الفنان عن موضوع ما من الموضوعات غير المنقولة برمتها من الواقع ، وإنما هو يضع تحت أنظارنا بعض موضوعات مستحدثة لم تكن ماثلة بتمامها فى الواقع الخارجى ، فالفنان لا يقنع هنا بما فى الطبيعة من موضوعات جاهزة معدة من ذى قبل ، وإنما هو يتجه ببصره فى معظم الأحيان نحو الجوانب الناقصة التى ما زالت تنتظر من يبرزها ويكملها ويفسرها ويعيد خلقها من جديد [١] كرسومات بيكاسو ، وكاندنسكى وموندريان .

(ب) قد يكون ممثلا لموضوع تمثيلى أى ذى صورة شكلية تكون هى مضمونه تعبر عن موضوع العمل ، وتكون ثمة مشابهة يمكن إدراكها أصلا بين خصائص ومواصفات المواد المنظمة والداخلة فى تصميمه وخصائص ومواصفات موضوع العمل بذاته . وتعد هذه المشابهة سببا فى رؤية الأصل - أى موضوع العمل الخارجى - مصورا

---

(١) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الفن - ص ٤٢ .

أو ممثلا من خلال الوسيط المادى للعمل الفنى ، وإن كانت هذه المشابهة ذاتها لا ترى أو تلحظ فى الخبرة الجمالية ، فهى ليست جزءا من موضوع الإدراك [١].

ويعد الموضوعان اللا تمثيلى والتمثيلى موضوعات تعبيرية ، حيث إن الفنان فى الحالتين يقصد إلى تأسيس تعبير ما ، يميز العمل الفنى على نحو فردى.

٢ - المضمون The Content

ولعله قد اتضح مما سبق أن المضمون استحضار أو عرض للموضوع من خلال الوسيط المادى أمام إدراك حسى شامل رابط للكل [٢] فهل معنى ذلك أن الموضوع هو المضمون؟

فى الواقع ، لا ، فالموضوع كما قلنا يقع خارج العمل الفنى ، أما المضمون فهو استحضار لموضوع متمثلا فى تلك التأثيرات والتناغمات التى استطاع الفنان ان يستخرجها من الوسيط المادى ، فالوسيط - كما بينا من قبل - هو ذلك الشىء المادى الذى اذا نسق الفنان عناصره وصبها فى قالب ينتج الشكل ، وإذا زاوج ما بين تأثيراته يبدع المضمون ، ولذلك عنى الفلاسفة والنقاد ببحث مضمون العمل الفنى ومدى صلته بالشكل ، وانقسموا إلى فريقين : فريق يعضد الشكل ، فاهتموا بالكيفية التى تترابط عليها عناصر التصميم الشكلى من ألوان وخطوط وظلال فى الفن التشكيلى ، واصوات وتوافقات وحركات فى الموسيقى ، ونمط التوترات المنبثقة من عدد لا حصر له من الحوادث وهو يسير قدما نحو التنظيم والتحدد فى الدراما .

وفريق يؤيد المضمون، اى تلك العناصر الشعورية والفكرية والخيالية التى يبثها الفنان فى موضوعه المختار، ليحدث المعنى الخاص لمضمون موضوعه التمثيلى - ولذلك ففى العمل الفنى نجد ان المضمون أثرى من موضوعه ؛ اذ يحقق المعنى الذى قد يسمح بتفسيرات وتأويلات متعددة خلال الرؤية الجمالية . فالعمل الفنى لا يكون أبداً « شيئا فى ذاته » بل إنه يتطلب دائما تفاعلا بينه وبين المشاهد ، فنحن نكشف معنى العمل الفنى ولكننا ايضا نضفى عليه هذا المعنى [٣]

---

(١) Aldrich :op. cit p., 52 .

(٢) Aldrich Ibid, p., 46 .

(٣) أرنست فيشر - ضرورة الفن ص ١٨٤

٣ - التعبير The Expression

سبق ونحن بصدد تفسير الوحدة التى تضم ثالوث الجانب الداخلى للعمل الفنى أن قلنا إن الموضوع المتمثل هو المعبر عنه من خلال مضمون . ورأينا كيف أن الموضوع المتمثل ما هو إلا الرؤية الفردية التى يعرضها الفنان من خلال المضمون ، أمام مسرح الرؤية الجمالية ، والمضمون ما هو إلا قدرته على استخراج تأثيرات الوسيط المادى ومزاوجة تناغماته معا ، وبذلك يندمج كل من الموضوع المتمثل والمضمون فى صميم التعبير الفنى ليصبح العمل الفنى موضوعا لذاته ، وهو ، وإن كان مستقلا عن الذات المتلقية والمبدعة ، فهو مرتبط بهما من ناحية أخرى ، فالفنان بقدرته - كما اوضحنا - يكشف عن كيفيات المادة مستخرجا منها معانى تندمج فى تعبير يتحول إلى اسلوب يخاطب به المتلقى ، أما المتلقى فهو فى مستوى الإدراك الجمالى يتعرف على البنية التركيبية للعمل ، ويكشف عن مكوناتها من خلال اسلوب الفنان الذى يتحدد فى العمل . وبذلك يتضح أن التعبير ليس سمة معلقة فى الهواء ، بل أن له جذوره المتأصلة فى الوسيط المادى والشكل والمضمون والأسلوب، فهذه الأوجه معا تحقق لنا التعبير الفنى .

ولكن يظل أمامنا سؤال : ما طبيعة التعبير ؟

أولا : أن القدرة التعبيرية للأعمال الفنية لا تتضح على نحو جلى إلا فى تجربة التلقى الجمالى ، ذلك لأن الإدراك الجمالى يتوقف عند العمل الفنى حتى يمكن أن تظهر قدرته التعبيرية كموضوع جمالى. ففي التصرير - مثلا - لكل بقعة من لون، أو جزء من خط خاصيته التعبيرية ، وفى الموسيقى لكل نغمة مفردة وقعها الشعورى الخاص بها ، وبالتالى فالتعبير لا يشير إلى اسم « نوع » كأن نقول إن العمل الفنى يعبر عن الحزن أو الغضب أو القلق ، وإنما هو بالأحرى يشير إلى تعبيرات جزئية أو فردية تخص العمل ، تتجمع على هيئة كيفية فردية يمكن تسميتها الكيفية الثالثية The tertiary quality مثل قولنا الرشاقة ، أو الفظاظة ، وهى خاصية ظاهرية للموضوع ، أى تخص الموضوع المباشر للإدراك فى مقابل الشىء الموجود - على نحو مستقل - عن الخبرة الإنسانية ، وكى تتضح هذه الصفة الثالثية نضرب لها مثلا بصفة الإعتام فى لوحة بيكاسو « إبسنز درنكر » Absinth Drinker أو الخفة والحيوية فى معزوفة الدانوب الأزرق لشتراوس فهي صفة أو سمة تنتمي إلى العمل الفني كما يظهر لنا ، لاكما هي في ذاتها، فهى ذاتها كالكيفيات الأولية كالامتداد والشكل والوزن والحركة أو الكيفيات الثانوية كالاصوات والأنواق [١] .

---

(١) Melven Rader / Bertram Jessup : Art and Haman values p.28

ولعل السبب فى أننا نغض الطرف عن الفردية أو الشخصية الخاصة لكل عمل إنما يرجع إلى أننا نعيش أو نحيا معظم الوقت بشكل عملى ، وإن « الأنواع » التى لها قواعد تعيننا على الأخذ بها فى مجال التطبيق ، هى وحدها ما يمكننا ملاحظته وهى وحدها ما يمكن أن نعطيه اسماء ، على حين أن الافراد الجزئية بذاتها ليس لها من ذلك شىء (١) .

ولذلك يمكننا أن نقول أن التعبير كيفية انفعالية يكشف عنها العمل الفنى فى واقعة الإدراك الحسى الجمالى ، ومن ثم فهو يخص شعورنا وليس تعقلنا ، وبالتالى ليس من السهل ترجمته إلى لغة أخرى غير لغة الشعور التى من أخص خصائصها الحوار المباشر مع العمل الفنى ، وكلما تقاربت لغة الحوار بين العمل الفنى ومتلقيه استطاع المتلقى فى مستوى الإدراك الجمالى أن يحصل على التعبير الذى قصده الفنان ، ومن ثم يصبح التعبير هو ذلك الاسلوب الذى استنه الفنان لكى يخاطب به متلقيه ويكشف به عن عالم خاص ، استطاع أن يعبر عنه فى عمله الفنى .

وبذلك فالتعبير هو وحدة للمعانى الجزئية التى يشع بها العمل الفنى ، وهو الوجه الذى يستدير إلينا حين نلتقى بهذا العمل ؛ فندركه فى تفرده .

وهذه الوحدة التعبيرية التى تضم فى احنائها المعانى المتعددة للعمل الفنى هى موضوع العمل بعد أن تلبس ثوب الحس بحيث لا نستطيع ان نفصل بينهما ، فهو اقرب من أن يكون إلى فكرة هيجل حين تتلبس طورا تاريخيا ، فيتحدد بها ويتجسد فيها فتشع بمضمون معين ، ومن هنا يتضح أن ما يعبر عنه العمل لا يمكن أن يعرف إلا بانتباه دقيق للتنظيم الشكلى للوسيط المادى وما يشع به المضمون من تأثيرات ذلك الوسيط وتناغماته وجرسياته مستحضرا موضوعا متمثلا فى نوعين من التمثيل كلاهما تعبيرى .

فللتعبير نوعان :

١ – تمثيلى : مضمونه صوره ، يمثله بصفة خاصة الفنون التشكيلية – فيما عدا العمارة – تتشابه فيه مواد العمل وموضوع العمل .

٢ – لا تمثيلى : مضمونه أنفعالى أو وجدانى تمثله الأعمال الفنية الموسيقية واللفظية ، وفيها تتغاير خصائص وصفات موادها عن خصائص وصفات موضوع العمل .

(١) Peter H. Hare : Feeling Imaging and Expression , p.348

(أ) وللتعبير أيضا درجاته التى تماثل بدورها درجات الشكل وتوازيها فقد سبق أن قلنا أن الدرجة الثالثة من الشكل - وهى تلك الدرجة التى يتضافر فيها ويتساند نسق ترتيب عناصر الوسيط المادى والقالب الذى ينصب فيه المضمون من أجل صياغة وتشكيل التركيب الإبداعى كله - لها نوع من الجرس أو الشخصية التى تتوحد وترتبط بالاسلوب الذى هو نوع من الشكل الأعم حيث يفرض طريقة إبداع الفنان ويميزها بما يعبر عنه تماما . هذا هو التعبير فى درجته الأولى ، حيث يترابط الشكل ، بالأسلوب بالتعبير فى صورته الأولى .

(ب) أما التعبير فى درجته الثانية فينكشف فى موقف التلقى حيث يتحول موضوع العمل الفنى إلى مضمون يشع بتعبير ما .

(جـ) ثم نصل إلى الدرجة الثالثة للتعبير حيث يكون فيه أسلوب الفنان على قدر كبير من التعبيرية فنقول عن فنان أنه ذو أسلوب غنائى أو انفعالى أو واقعى .

وهكذا بعد ما فصلنا من حديث تحليلى عن مكونات العمل الفنى وعناصره الخارجية والداخلية على السواء نخلص إلى نتائج لعل من أهمها ما يلى :

١ - أن العمل الفنى يطرح علينا أو هو يعرض علينا بنية متشابكة الأوصال ، يتوقف الاستمتاع بها على القدرة على تشريحها تشريحا يوضحها توضيحا يعطى للمتلقى قدرة على متابعة البناء فى العمل الفنى ، فتمنحه هذه المراجعة الفاهمة لذة ومتعة .

٢ - وقد يرى البعض فى هذا التحليل ضربا من المشقة على وعى المتلقى وإدراكه ، غير أنه على من يرى هذا أن ينصت إلى التوجيه القائل بأنك إن أردت من الشىء غورا وعمقا بعيدا فعليك أن تنفذ إليه من تلال من الركام .

٣ - ولعل أهم ما يوحى به فصل الدراسة هذا من نتائج هو بيان أن العمل الفنى لا يفهم من خلال تعريف عام ، كما أنه لا يلتقط من بنيته الخارجية دون بنيته الداخلية ، إنما هو شأن كل كائن عضوى حى ، يفلت من الاعتقال فى قبضة تعريف واحد عام ، فهو كيان تام ، قد يتقلص عن التعريف فى طور وقد يتقلص التعريف عنه فى طور آخر ، فيخفيه الأول ، ولا يلم به الثانى ؛ كما أن العمل الفنى - حين يخلق - يعيش بيننا ، ويتصل بنا، وهو وإن كان يلفتنا إليه بكيانه الخارجى ، إلا أنه يستدرجنا من بعد ذلك إلى عالمه الداخلى ، وفى تحقق المعرفة به من الداخل تطالعنا له شخصية متميزة لا يشبه فيها شيئا ولا يشبهه فيها شىء ، فالعمل الفنى الحق هو فرد متميز دائما ولا يبدعه صاحبه مرتين . ومن شأن تكثيف هذه النتيجة الخلوص بها إلى أن تعريف العمل الفنى أمر لا يتم إلا بالعمل الفنى نفسه ، وفى حضرته ومعيته ، فمالا يتكرر لا يعمم ، كما أن مالا يتكرر يوجب على الإدراك أخذه كله - ظاهرا وباطنا - ففى كل مكون من مكونات العمل الفنى أنت مع متعة خاصة ، فلا يغنيك مكون بمتعته عن سائر المتع فى بقية المكونات .

الفصـــل الثالث

فى الخبرة الجمالية

إشـكالية الخبـرة الجمـالية :

لعل الحديث عن الخبرة الجمالية يفترض التساؤل عن السبب في ما تم من تحول عن البحث في الجمال كمفهوم يحدد أعمال الفن وغيرها إلى الحديث عن الخبرة الجمالية ؟

يبدو أن ذلك إنما يعود إلى أن الفلاسفة تصوروا الجمال على أنه كيان جوهري يقوم قياما موضوعيا في الأشياء التي توصف بأنها جميلة ، فراحوا يبدءون بحثهم عن الجمال انطلاقا من عالم الأشياء الجميلة (وجه جميل ، سماء جميلة ، قصيدة ، زهرة ، لوحة ، معمار) يتناولون أمثلة منها ، يحللونها بحثا عما تشترك فيه من عناصر أو مكونات ، يردون إليها الجمال ، ويرون في حيازة الأشياء لها مؤهلا للوصف بالجمال .

وفي الحقيقة ظلت فكرة الحيازة لكينونة موضوعية - فيزيقية أو ميتافيزيقية - مسيطرة على ميدان البحث في الجمال إلى أن تنبه الوعي الإنساني إلى أن هذا المنحى من النظر لم ينعقد حوله إجماع في الحكم على « الجمال » ، إجماع كان يجب أن يلزم عن الرؤية الجوهرية إلى الجمال أو عن فهمه بوصفه « كينونة » تحوزها الأشياء الجميلة .

وقد أفضى ذلك إلى الحاجة إلى تفسير ما كان يعد تفسيرا ؛ فانتقل الفكر في مجال الجمال من النظرية الجوهرية إلى « النظرية الوظيفية » ؛ وهي تلك النظرة التي ترى الجمال - ليس جوهرا أو كينونة - بل مجموعة من العلاقات المتفاعلة تفاعلا من شأنه أن يخلق « حالة كيفية » تخلق هي بدورها « إحساسا » بالجمال .

بمعنى أن فكرة الجوهر أو الماهية تحولت إلى مجموعة أحداث تربطها علاقات ؛ أي خبرة . فلم يعد الجمال صفة أو صفات مستقرة في باطن الاشياء بل هو مجموعة من العلاقات التي يكتشفها الفنان أو المتأمل فيضفي عليها بذلك طابعا واقعيا عينيا [1] .

---

(١) د. زكريا ابراهيم : الفنان والانسان - ص١٤٢ .

ومن هنا ركز عدد من الفلاسفة خلال العشرينيات الأخيرة من القرن -انتباههم على الطبيعة الأساسية أو الهوية الحقيقية للخبرة الجمالية [1] . وبالفعل هناك أدبيات تم تأسيسها فى الفلسفة عن الخبرة الجمالية [2] . وفى المقابل رفض عدد من الفلاسفة الحديث عن الخبرة الجمالية لسببين رئيسيين :

١ - إنه من الصعب تحديد سمة أو جانب مشترك بين الفئات والحوادث التى نسميها خبرة جمالية .

٢ - إن الخبرة ليست مفهوما من السهل تعريفه أو توصيفه بالجمال ، لان الخبرة الجمالية أساساً لا تختلف عن الموضوعات العادية ولاتتميز عنها بكيفيات محددة .

والواقع أن هذا الرأى إنما يعود إلى أن التفسيرات ، والمناظرات والأبحاث التى قدمت عن الخبرة ، وملأت صفحات ضخمة من كتب الأستطيقا ، لم تكن إجابة شاملة أو مرضية عن سؤال . ما الخبرة الجمالية ؟ فالخبرة ليست مطلبا مهما وضروريا للجماليات فحسب ، بل أيضا هى جانب تثقيفى وتنويرى للأفراد ؛ يلقى ضوءا مهما على جانب له اهميته من جوانب النشاط الانسانى وهو الجانب الوجدانى والشعورى للإنسان .

ولذا سأجتهد فى أن أقدم - بقدر الإمكان - محاولة متماسكة استخلصتها من قراءات انتقائية منتظمة لنظريات الخبرة الجمالية ، أوضح فيها جانبين : جانبا سلبيا ، وجانبا إيجابيا .

فى الجانب السلبى أبين أوجه القصور التى عالجت مفهوم الخبرة الجمالية ، وفى الجانب الإيجابى أحدد أهمية البحث فى الخبرة الجمالية ؛ وموضوعها ، وتميزها عن الخبرات الاخرى ، وكيفية تحصيلها ، وصورها واشكالها ، ثم اوضح طبيعة بنيتها ، وما تحدثه فى متلقيها من موقف جمالى نتناوله بما يفضى إلى توضيح خصائصه ، وأخيرا محاولة ممارسة هذه الخبرة الجمالية مع عمل فنى وليكن لوحة ، لبيان كيفية حدوثها كواقع ذى بنية موحدة تتم بمقتضى وحدة العمل الجمالى الذى يتميز هو كذلك بكيفية سائدة هى مبدأ الوحدة الشاملة له ، وللخبرة الجمالية معا .

أولا : الجانب السلبى لمناقشة الخبرة الجمالية :

ولنبدأ بتفسير أوجه القصور التى وقع فيها فلاسفة الخبرة وأولها أن فريقا منهم قد رأى أن مبدأ التميز الجمالى هو الطريقة أو الرؤية ، أو الموقف الذى نتناول خلاله موضوع الخبرة سواء كان موضوعا طبيعيا أو فنيا ، أو تاريخيا ، أو سيكولوجيا، فإن ما يجعله

(١) Michael H Mitias : Can we Speake of Aesthetic Experience p ,47

(٢) T . J . Diffy : The idea of Aesthetic Experience p 3.

جماليا هو طريقة الرؤية ، وطريقة توجيهنا لها، و لعل رائد هذا الاتجاه هو جيروم ستوليتز في كتابه « الإستطيقا والنقد الفنى » * حيث حدد الموقف الجمالى بأنه الطريقة التى ننظر بها إلى موضوع ما بلا أى غرض سوى أن ننظر إليه أو نتمتع به ، ويؤكد ذلك بشهادة شخص ليس من الفنانين وقع بصره على طريق عادى متسخ بالقش والأوراق القذرة وغيرها من نفايات السوق إلا إنه مع ذلك قد وقع من نفسه موقعا جماليا حيث انسحب المنظر بعيدا عنه وتحمله الرائى بطريقة لا شخصية فاتخذ المنظر مظهراً مختلفا وأصبح له شكل متماسك ، بل وظهرت تفصيلات أخرى بوضوح . ولا يعنى ذلك أنه قد انتفى قبحه ، ولكن القبح قد تكشف له فى قالب إستطيقى [1] . ولقد شارك ستولينز عدد من الإستطيقيين المعاصرين – فى هذا الرأى – مثل فيفاس E.Vivas ، وألدرش V.Aldrich ، وهارولد أزبورن H.Osborne ، وتوماس أرنولد T. Arnold ، ورادر وچيسوب Rader and Gessup حيث أكدوا جميعا أن الموقف الجمالى حالة أو نشاط عقلى أو طريقة لإدراك الموضوع الجمالى ، واستخدموا عـــدة مصطلحات لتمييز هـــذه الحـالة العقلية ووصفها مثل انتباه attention ، اهتمـــام interest ، وعـــى awareness ، مسافة نفسية Psychological distance ، إدراك Perception رؤية Vision [2] . وكل هذه المصطلحات كما هو واضح تفيد تميز الموقف الجمالى عن موقف الإنشغال العادى فى الأمور الحياتية والواقعية. وكذلك يفترض الحديث عن الموقف الجمالى من حيث كونه طريقة أو اتجاها أننا يمكن أن نقفه بإزاء اى موضوع من موضوعات الخبرة الانسانية ، ويبدو أنها نظرية جذابة لأنها تنادى بإمكان الرؤية الجمالية لحياة الإنسان كلها وخبراته المختلفة جميعها . ولكنها لا تحدد ما إذا كان الموقف هو الذى يجعل الخبرة جمالية أم لا . فالخبرة هى علاقة بين متلق وموضوع ، أما صفة « الجمالى » فهى بالتأكيد لا تنسب إلا للموضوع « كشىء كامن » على المتلقى أن يحققه من خلال ممارسته للخبرة . ومن ثم فإن الموقف نتاج للخبرة الجمالية ، وليس هو المحدث للخبرة ، فإننى أتخذ موقفا بالسلب أو بالإيجاب من شىء قد خبرته ، ولدى عنه فكرة كمشاهدة الأفلام الكوميدية أو المسرحيات التراجيدية ، أو الباليهات الكلاسيكية أو الحديثة ، أو حتى كرة القدم ، وهذه الفكرة التى لدى عما أخبره سوف تنظم اسلوبى تجاه الموضوع من ناحية، وتمكننى من التنبؤ بالكيفية التى أتفاعل بها معه فى ظروف معينه من ناحية أخرى .

* الكتاب مترجم بعنوان « النقد الفنى » ترجمة د. فؤاد زكريا – الهيئة العامة للكتاب .

(١) جيروم ستولينز : النقد الفنى .ترجمة د. فؤاد زكريا . ص ٥٣ ، ٥٤

(٢) Michael H. Miteas : The Aesthetic Attitude and Aesthetic Experience P./92 .

ولذا يمكن القول إن دور الموقف الجمالى يتحدد بأنه دور توجيهى وتنظيمى ، يمكنني من أن أركز انتباهى على الكيفيات وأن أكبح أى دوافع شخصية أو عملية أو معرفية أو اخلاقية ؛ لكى أدرك الموضوع بطريقة صحيحة أى أن أفهم وأستمتع بالكيفيات الجمالية للموضوع (١) . وبالتالى فإن أصحاب الموقف الجمالى قد أكدوا جانبا من جوانب الخبرة الجمالية ، ومن ثم قدموا لنا خبرة جمالية أحادية الجانب .

ومن ناحية أخرى رفض كثير من الفلاسفة الموقف الجمالى من حيث كونه مبدأ للتميز الجمالى ، وأوصوا باستبعاده من المناقشة مثل G-Dikie فى مقالته : « أسطورة الموقف الجمالى The myth of the Aesthetic Attitude » حيث رأى أن مفهوم الموقف الجمالى ، مفهوم شبحى يتسلل داخل تحليلات العمل الفنى والخبرة الجمالية بلا مسوغ أو مبرر ، حيث إنه كان على جانب كبير من الأهمية والقيمة بالنسبة لعلمى الجمال والنقد ، وذلك فى المساعدة على فصمهما عن مالهما من اهتمام ذى بعد واحد بالجمال وما يتعلق به من أفكار (٢) . وكذلك چون هوسبرز . G.Hospers فى كتابه فهم الفنون « Understanding the Arts » حيث يرى أن الموقف الجمالى موقف يصطخب بأفكار متشابكة ومتداخلة ، وإنه وهم لم يعد يستحق المطاردة والتعقيب (٣)

والواقع - كما سبق أن قلنا - أن الموقف الجمالى إذا فهم على وجهه الصحيح، فسوف يكون موقفا مفيدا ، وضروريا للخبرة الجمالية ، وذلك بأن نفهمه على أنه نتاج للخبرة أو للخبرات . ومن خلاله يكون في مقدورى أن أنظم أسلوب رؤيتى وأحدد طريقتى فى التعامل مع كيفيات الموضوع الذى أكون بإزائه ، لأننى أكون مالكا لفكرة عن ذلك الذى أتخذ منه موقفا .

وفى المقابل نجد أن هناك فلاسفة أكدوا « موضوع الوعى » من حيث كونه حاملا لكيفيات جمالية تنشأ خلال لقاء المتلقى والموضوع فى خبرة ، وهذه الكيفيات بدروها هى التى تتشرب بها الخبرة وتتميز بالطابع الجمالى ، ويفسر ذلك برايس K.price فى مقالته ما الذى يجعل الخبرة خبرة جمالية ؟ What makes an Experience Aeshetic ? بأن الخبرة تتحدد لا من خلال نوع معين من الوعى (لأن الوعى دائما واحد فى طبيعته) ولكن عندما يكون موضوع الوعى من نوع خاص ، فما يجعل الخبرة خبرة جمالية هو أنها تكون خبرة لم

(١) Michael H. Mitias : Attitude and Aesthetic Ecperience p.,102

(٢) George Dickies : The Mythe of the Aesthetic Attetude ,p., 28

(٣) Michael H Mitias :Aporetic character of Aesthehc Experience p.6.

وضوع جمالى [١] ، ولعل هذا يبرز ذلك التساؤل : ما الذى يجعل موضوع الخبرة الجمالية موضوعا جماليا ؟ وكيف يمكننا تعريفه أو تحديده ؟ فلقد سلم كثير من الفلاسفة والسيكولوچيين أن ما هو جمالى ليس ما يعطى أو ما يدرك بالطريقة التى ندرك بها الكيفيات العادية . إذن كيف ؟ وتحت أية شروط ندرك أن موضوعا ما هو موضوع جمالى ؟ بذلك يؤكد هؤلاء الفلاسفة ايضا جانبا واحدا من الخبرة. ويقدمون بدورهم خبرة جمالية أحادية الجانب.

وبذلك نصل إلى « الجانب الإيجابى » الذى سوف نفصل فيه القول ونحدد من خلاله خطوطا عريضة ، نأمل أن تتشابك بتوازن وتناسب نرسم من خلالهما صورة واضحة عن « طبيعة الخبرة الجمالية ».

فما أهمية البحث فى الخبرة الجمالية أولاً :

فى الواقع أن السؤال عن طبيعة الخبرة الجمالية هو سؤال مهم وضرورى فى البحث الجمالى ، ذلك لأنه محور جوهرى من المحاور الأساسية فى علم الجمال .

فالمهمة الرئيسية لعلم الجمال هى الإجابة عن :

١ – ما الفن ؟

٢ – ما الخبرة الجمالية ؟ وما بنيتها الأساسية ؟

٣ – وكيف يكون حكم القيمة الجمالية ممكنا ؟ أو تحت أية شروط يكون الحكم الجمالى الموضوعي ممكنا ؟

وبعد طرح هذه الاسئلة المحورية لعلم الجمال نقول : هل نستطيع أن نجيب عن السؤال الأول والسؤال الثالث مالم تبن إجابتنا على فهم صحيح لمعنى الخبرة الجمالية وبنيتها ؟ فمن ناحية نجد أن وجود الحكم الجمالى ومعناه يعتمد على الموضوع الذى يشير إليه ، كما لا يمكن تصور الحكم الجمالى بعيدا عن خبرة محددة ، حقا إن الحكم ذاته هو ارتباط أو تجميع artuculation لمجموعة من الكيفيات أو الجوانب المكونة للموضوع محل الخبرة ، والخبرة بذلك هى الخلفية أو أساس الحكم .. وأيضا من الصعوبة بمكان أن نفهم الجانب الفنى لعمل فنى أو ما الذى يجعل من موضوع ما موضوعا فنيا مالم نفهم أولا بنية الخبرة الجمالة وديناميتها التى نسلم فيها acknowledged * بالموضوع المعلى بوصفه عملا فنيا [٢] .

(١) Michael H- Mitias : Is Experience the locus as the Aesthetic ? p.,25 .

(٢) Michael H.mitias : Aporetic character of Aesthetic Expericnce p.,3

* لابد أن نؤكد فى كلمة acknowledged جانب الفهم للعمل الفنى أى خبرته أو ممارسته جماليا كما هو ، لا مجرد تسميته أو وصفه Naming .

ولعل أهم ثانى الأسئلة التى تتبادر إلى الذهن لتوضيح جوانب الخبرة المختلفة ، هو ما نوع الخبرة التى تكون جمالية ؟ وما موضوعها ؟

الحقيقة أن الحديث عن نوع الخبرة التى تكون جمالية يستدعى السؤال عما يجعل « الوعى » – وهو تلك الحالة العقلية التى تدرك الموضوع الجمالى – فى الخبرة الجمالية جماليا أو وعيا جماليا ؟ لكى نجيب عن هذا السؤال ينبغى علينا تحديد الشروط التى يجب على نوع الإدراك الذى يوصف بحق بأنه جمالى الوفاء بها ، وهو نوع الإدراك الذى يكشف عما فى الاشياء من خصائص جمالية (١) . وهى تلك الخصائص التى سنحددها حين الحديث عن الموقف الجمالى الناتج عن ممارسة الخبرة الجمالية ، أما الأن فعلينا أن نهتم بالموضوع الذى يبعث على مثل هذا الإدراك .

فى الواقع أن كثيرا من فلاسفة الخبرة الجمالية حدد الخبرة بأنها تنصب على الأعمال الفنية من حيث كونها تركيبات إبداعية تحتوى على قيمة معينة أودعها الفنان عن قصد وروية ، حيث تعبر عن موضوع ثقافى يهتم به النقاد ويستطيعون إدارة الحديث حوله، ويحددون المصطلحات والتعريفات ، ومن ثم تصنيفه كممثل لمدرسة فنية معينة ، أو اتجاها ما أو تطورا ما لنوع من أنواع الفن .

غير أن الخبرة الجمالية تشتمل – من ناحية أخرى – على جمال الطبيعة ، والتأثيرات الشخصية ، وايضا على جمال الأعمال الفنية (٢) . وعلى ذلك فالخبرة الجمالية هى – فى الأساس – موقف إدراكى حسى ، إلا أنها شكل غير عادى من الخبرة الإدراكية حيث إننا فى احتكاكنا بموضوعاتها نتطلب نوعا خاصا من الإدراك الواعى المنتبه القادر على التشكيل والتخيل .

ولما كانت الخبرة الجمالية تتسع لإدراك موضوع عادى ، وموضوع فنى لأن الأساس فيها هو الإدراك وتميزه. فما الفرق بين إدراكنا الجمالى لموضوع عادى أو لموضوع فنى؟

يبدو أن إجابة أصحاب نظرية الجشطلت Gestalt (الشكل – أرضية figure - ground) هى من أهم الإجابات ، حيث إن علاقة الشكل – أرضية هى علاقة ديناميكية تعتمد على الطريقة التى فيها يعمل جسم المتلقى بوصفه خلفية ، حيث أن للجسم دورا هاما فى لحظة

---

(١) virgil C.Aldrich: philosophy of Art, p., 8.

(٢) Diffy : The idea of Aesthetic Experience p.,8 .

الأشتباك الخبرى* مع « الموضوع الجمالى » إذ يتم تبادل تفاعلى بين الموضوع والجسم يوضح الطريقة التى يسمح بها كل منهما للآخر بالظهور والتحقق [1] ، بمعنى أن فعل الإدراك هو الموجه لجسم المرء إلى العالم وهو الذى يمنح الموضوع الإدراكى النشأة والبداية في الظهور ، وهو من ناحية أخرى يميت « من حيث كونه جسما عاديا ويعمل علي ظهور ما يمكن أن نسميه بالبدن الفعال جماليا » الذى يستطيع أن يحقق تلك التركيبة المتمازجة بين الفعل الإدراكى الجمالى الذى يقوم به متذوق الجمال نفسه وبين العملية الإدراكية التى تضمه هو والموضوع الجمالى معا أى الحادثة الإدراكية .

فكيف يتم هذا التواصل الجمالى مع موضوع عادى ؟ فى الواقع أن الموضوع العادى عندما يعرض على نحو جمالى يتخذ نوعا مما يسمى بالهالة aura ، وهي طريقة أو أسلوب من خلاله « يقترب » المدرك من الموضوع ، وفى هذه الحالة نجد أن الموضوع لا يطرح سمة أو كيفية كما فى العمل الفنى ؟ وها هنا يحدث نوع من الفجوة الإدراكية بين المألوف والعادى من جهة ، وما بين وجوده فى الإدراك الجمالى من جهة أخرى. وهكذا قد يبدأ الإدراك الجمالى بالتنزه عن الغرض disintrested ولكنه لا يكتفى بذلك ولا يكون هو النهاية ، بل يحدث ما يسمى « بعدم الاقتران un coupled » بالعالم الطبيعى المرتبط بالاهتمامات والمصالح الشخصية [2] . فضلا عن ابتعاد الموضوع كذلك عن قيمته الأداتية والنفعية .

ويقدم زنزن Zenzen تصويرا لإدراك منظر عادى بطريقة جمالية فيقول : « كنت جالسا مع ابنتى على بحيرة ؛ هى تلعب وأنا أقرأ . وبين الحين والاخر كنت أنظر إليها لأطمئن على أن كل شىء على ما يرام ، ثم ابتعدت رويدا عن القراءة واستسلمت إلى دفء الشمس ، ورؤية تلاعب الضوء على المياه ، ولاحظت الطريقة التى يؤثر بها الضوء على اللون البنى لشعر ابنتى ، مظهرا درجاته المختلفة . وما لبث أن أصبح المشهد أو المنظر غير مقترن ، وغير مرتبط ، ولم أعد أرى ابنتى من حيث كونها مألوفة لدى ، فلقد وقفت بعيدا كما لو كانت مكونا فى صورة ؛ لقد تغيرت طريقتها فى الحضور أو التمثل ، وإطلالتها فى المكان ، إلى الدرجة التى استحالت بها شيئا غير حقيقى أو غير واقعى ؛ فبرز نوع من الفجوة فى إدراكى لا يمكن وصفه بالإشارة إلى سمات موضوعية للمشهد » [3]

---

* نسبة إلى الخبرة – وهنا نتحدث عن الخبرة الجمالية

(١) Ibid , p., 472 .

(٢) M. J . zenzen : Ground for Aesthetic Experience p.,471 .

(٣) Ibid ' p. 469

ولكن كيف يقدم العمل الفنى نفسه ؟ أو ما الطريقة التى نتقدم بهـا نحن للعمل ؟ هنا تبدو المسألة أكثر تعقيدا عما هى عليه فيما يخص الموضوع العادى الذى يمكن أن يعمل على نحو جمالى . فإن نظرة فاحصة تظهرنا على التنوع الهائل للموضوعات الفنية والاختلاف الوارد للخلفيات الثقافية للمتلقين لهذه الأعمال الفنية ، فبأى معنى إذن تشبه خبرة امرىء بالسيمفونية الخامسة لبيتهوفن – مثلا – خبرته بلوحة الجرنيكا لبيكاسو ؟

لعل ذلك يستدعى تحديدا « لفئة الفن » حتى نصل إلى مفهوم عام لها يلزم عنه أن الخبرات التى تحدثها الأعمال الفنية يمكن أن تكون بدورها فئة من الخبرات المميزة .

الواقع أن الفلاسفة الإستطيقيين الذين شيدوا نظريات فى الفن مثل كانط وهيجل ، وشوبنهور ، وكروتشه وكولنجوود وسانتيانا وديوى ، ورروجر فراى .. وغيرهم ، لم يميزوا أعمال الفن كفئة نوعية خاصة بذاتها على أساس خصائص ملحوظة ، أو تمت ملاحظتها تجريبيا ، ولكنهم أقاموا تمييزهم لها على أساس خصائص غير معروضة ، تحيا ، وتثمر وتتحقق فى الخبرة الجمالية (١) .

ويبدو ان فشل الفلاسفة فى تحديد الخصائص الثابتة للجمال قد أوجب الانتقال بالنظر إلى مجال « الكيفيات » التى تخلق فى الوعى إحساسا بالجمال ؛ مع النظر إلى هذه الكيفيات على أنها ثمرة لتفاعلات بين النسب والمكونات والأوضاع المختلفة ، ويمكن القول بأن الكيفيات إنما توجد فى العمل الفنى بوصفها إمكانات تنتظر التحقق كمعنى فى الإدراك الجمالى (٢) على أساس أن العمل الفنى يدرك ككل ، أى صورة كلية a Gestalt لها كيفيات جمالية كلية .

وقد يبرز سؤال عن ما هى الكيفية الجمالية ؟ هل تتشابه فى كل الأعمال الفنية ؟ فى الواقع يمكن القول بأن الكيفية الجمالية تظهر ولديها هوية محددة عامة فى كل الفنون ، قصيدة ، رواية ، تمثال ، رقص ، معمار ، سيمفونية ، فيلم ، فهى الجانب الإنسانى الذى يتحقق بوصفه معنى فى الخبرة الجمالية ولها سمتان :

---

(١) Michael H.Mitias : can we speak of Aesthetic Experience ? p.,52 ,.

(٢) Ibid : p., 53 .

١ - الإمكانية Potentiality بمقدار ما تنتمى إلى العمل الفنى

٢ - والمعنى Meaning بمقدار ما ينتمى إلى الخبرة الجمالية .(١)

وقد يرى البعض أن هاتين السمتين غير كافيتين لتوضيح الطبيعة الجوهرية للكيفية الجمالية ، لأن أى شىء قابل للإدراك يمكن أن يتصف بهما ، ولذا أضيف أن المتلقى فى إدراكه للكيفية الجمالية لابد أن يتميز تلقيه بالأندماج أو التلاحم إلى أقصى حد فى بنية الخبرة ، متسلحا فى ذلك برؤية حدسية ضامة للعناصر ، وقادرة على كشف العلاقات التى بموجبها تكون العناصر المؤلفة للموضوع كلا عضويا فالحدس يمثل قوة جاذبة مركزية أو عامل استقطاب لا يتوافر إلا فى حالة تلق أو تنوق للأعمال الفنية ، وهو بهذه المثابة أو المزية يقف على الطرف المعارض للتحليل - الذى يميز أكثر إدراكاتنا العملية والعلمية - ويستطيع بذلك أن يملأ فراغ التحليل وخواءه ، وتنفرد الأعمال الفنية بهذه الكيفية (٢) .

ومن ثم فإن امتلاك هذه الكيفية الجمالية هو الأساس الذى عليه نصنف الأعمال الفنية بوصفها « فئة موضوعات » ، وهى مبدأ التميز الفنى ، ومن ثم فإن الخبرات التى تحدثها هذه الفئة من الموضوعات يجب أن يكون لها عنصر مشترك ، هذا العنصر هو مقوم ضرورى للخبرة الجمالية بالأعمال الفنية ، لأنه ليس فى مقدور المرء أن يقول إن لديه خبرة بهذا الموضوع بوصفه عملا فنيا ما لم يكن قد خبره جماليا أو إستطيقيا ، وهذا بدوره يؤدى - من ناحية أخرى - إلى تفسير اختلاف الخبرات الجمالية حيث إن الكيفية الجمالية لا ترتبط بالذات فحسب ، بل أيضا بالموضوع ، أو على الأصح بالتفاعل الذى يتم بين الذات والموضوع فى « خبرة جمالية » من خلال سياق ثقافى وحضارى معين ، وكلما اختلف هذا السياق تمخضت عنه خبرات جمالية مختلفة ، وهو ما يفسر لنا بالتالى :

١ - اختلاف التقبلات الجمالية من شعب إلى شعب ومن عصر إلى عصر ، لأن كل شعب أو حضارة محكومة بمنظومة ثقافية يمثلها النموذج الجمالى الخاص بها .

٢ - تغيير التقبلات الجمالية للفرد الواحد باختلاف ما يطرأ على مستواه الثقافى والحضارى من تغيير .

---

(١) Ibid : p., 54 .

(٢) لمزيد من الإيضاح انظر Stephen C. pepper : Aesthetic Quality p., 30 .

أما عن الكيفية التى تتم بها ممارسة ذلك فسوف تتضح فيما بعد ، ونحن نمارس خبرة جمالية أمام لوحة لمحمود سعيد موضحين دينامية الخبرة من خلال افتراض لمراحل معينة للكشف عن أبعاد ظهور الكيفية الجمالية .

ومما سبق يتضح أن الخبرة الجمالية تتسع لإدراك الموضوعات الفنية والعادية بطريقة جمالية ، فهى طريقة أو أسلوب أساسى تكون فيه المشاهدة مرتبطة بالشعور وباتجاهات المتلقى المحددة (١) . ومن ثم يكون من الملائم أن ندل على موضوعها بمصطلح « النموذج النوعى للفن » Art kind instance وهو مصطلح يستغرق القصائد واللوحات والمنحوتات والمؤلفات الموسيقية والرقصات ، وأيضا يحتوى الموضوعات والمواقف والأحداث التى يمكن تصنيفها ضمن هذه النماذج النوعية للفن بالنظر إلى ما ندركه منها من قيمة (٢).

ويأتى دور الحديث عن تمييز الخبرة الجمالية من أنواع الخبرات الأخرى ، فما طبيعة هذا التميز ؟ يرى الكثيرون من فلاسفة الخبرة الجمالية أنه من الصعب جدا إن لم يكن من المستحيل أن نتحدث عن الخبرة الجمالية بوصفها نمطا فريدا من الخبرة وبوصفها متميزة عن الخبرات الأخلاقية أو الدينية أو العقلية (٣) . وهذا يورمسون Urmson فى مقالته « ما الذى يجعل الموقف جماليا What Makes a Situation Aesthetic » يرى أن الخبرة الجمالية لا يمكن أن تكون متميزة عن الأنماط الأخرى من الخبرات ، فالعمل الفنى يمكن أن أستمتع به اقتصاديا فى حالة ما إذا كنت الممول للعمل – مثلا – أو أخلاقيا إذا كنت مصلحا اجتماعيا أعتقد أن للعمل تأثير طيبا على سلوك الجمهور ، أو شخصيا إذا ما كانت بطلة العمل هى أبنتى وقد أجادت من حيث كونها الممثلة الأولى ، ويفسر يورمسون ذلك بقوله إن المحمولات الوصفية من قبيل أخلاقى ، واقتصادى ، وجمالى ، كما هى مطبقة مثلا على وجوه الإشباع ومشاعر الرضى هى من الناحية المصطلحية ليست أنواعا لجنس واحد . لأن كلا منها لا يستبعد الآخر ، كما هو الشأن فى أنواع الجنس الواحد مثل مثلث ومربع ومخمس ، فإننى قد أستمتع بشىء واحد جماليا وأخلاقيا واقتصاديا ، تماما مثلما يكون رجل ما – وفى وقت واحد – أصلع الرأس ، وموفور الثروة وأرمل (٤) .

غير أنه ينبغى التنبيه إلى أن توحيد الخبرات الإنسانية – كما يريد يورمسون – هى محاولة تتجاهل التمييز والتفرد الذى تتسم به كل خبرة ، وبصفة خاصة الخبرة الجمالية من

---

(١) David pale : The varities of Aesthetic c Experience p., s .

(٢) M. C. Beardsly : Aesthetic Experience P., 285 .

(٣) Micheal Mitias : Can We Speak of Aeathetic Experience.

(٤) J. O. Urmson : What Makes a situation Aesthetic ? p.,

حيث كونها شكلا غير عادى من الإدراك ، فالخبرات بالأحرى تتكامل ولا تتطابق ، والبهجة الجمالية التى أحصل عليها بهجة فردية خاصة بموضوع فردى محدد أدركته من خلال نشاط إدراكى لا يهدف إلى أغراض عملية كالأخلاق ، أو نفعية كالاقتصاد ، بل إننا نحدد هوية الموضوع من قصديته أى من الشكل والدلالة ؛ أو الشكل القادر على تحقيق خبرة ممتلئة بالمعنى ، نسر من خلالها ونستنير وتوحى لنا بالكثير ، وتثرى الحياة بنوع من البهجة لا يمكن الحصول عليه من أى نشاط من الأنشطة الإنسانية الأخرى ، ولا يتم لنا ذلك إلا عندما نتسلح بمهارة إدراكية معينة ونحرز « عضوية » فى عالم الفن ، بخلاف ما يحدث فى مجال الاقتصاد أو الأخلاق أو الاهتمامات الشخصية الأخرى . فإن الفن عندما نحوله إلى مجموعة من الكيفيات الحسية تقبل على نحو مباشر عن طريق الحس وتدرك على النحو الذى ندرك به الأشياء العادية أو نمارس به الأفعال الأخلاقية أو العقلية ، يفقد سمة فريدة في حياتنا وفى تاريخ ثقافتنا ، وسوف يختزل إلى مجرد أفعال أو أعمال صنعية عادية تشبه بقية الأشياء التى من صنع الإنسان والتى تأتى وتنزلق خارج الوجود دون أن تخلف أى انطباع ذى دلالة على طول حضارتنا الإنسانية (١) .

وهذا يعنى – بكلام آخر – أنه وإن كانت الخبرة الجمالية تلقى إلينا بزوايا متعددة ، منها ما هو اقتصادى ومنها ما هو أخلاقى وتكنولوچى ، إلا أنه يبقى أن الخبرة الجمالية فى ذاتها إنما تتقوم بخاصية منفردة وبزاوية متميزة عما عداها من زوايا أخرى ؛ وعلى المتلقى الجيد أن يقصد قصدا مباشرا إلى تلك الخاصية حتى تكون خبرته جمالية ، وإن هو أخطأ في هذا القصد المباشر فإنه يعدل بالخبرة إلى خبرة من نوع آخر يتيحها له الموقف الجمالى دون أن تكون هى مقوم الخبرة الجمالية على الحقيقة .

ولو تساءلنا الآن عن ما هى صور وأشكال الخبرة الجمالية ؟

فلعلنا نقول بداية إن الجمال هو ذلك المفهوم الذى حدده الفلاسفة فى مقولات متعددة منها « الوحدة فى التنوع » ، الاتساق ، التناسب ، التناسق ، كلها ألفاظ لها دلالتها الضامة للكثرة ، أو أنها بمعنى آخر ذلك الكل الذى يحتوى ويضم عناصر شديدة التنوع ، قد تكون متجانسة وفى أكثر الحالات متنافرة إلا أن قوة التعبير فى فعل الإبداع تصهرها فى وحدة الجمال ؟ فالفن قوة مشكلة قبل أن يكون جمالا ، كما يقول جوته ، وعلى ذلك فالجمال عملية بنائية يقوم بها كل من المبدع فى إبداعه والمتذوق فى تأمله ونقده .

(١) Michael H. Mitias : OP. cit. P. 52

ومما لا شك فيه أن الخبرة الجمالية تؤكد ذلك وتوضحه حيث إن فيها ما يدل على علاقة كشفيه تشير إلى طرفين :

الأول : يجسد القيمة الجمالية فى عمل ما له خصائص تتوحد فى نسق وتؤدى إلى كيفية جمالية يتميز بها النموذج النوعى للفن على نحو فردى .

الثانى : ذات متأملة لكل هذه الخصائص والكيفيات ، ويتحقق وجودها الجمالى حين تشتبك فى خبرة جمالية مع الشىء فى مستوياته المختلفة ماديا ، وإدراكيا، وجماليا .

ولذلك فالخبرة تضم فى داخلها الحقيقة الجمالية ، والذاتية الإنسانية سواء كانت مبدعة أو متذوقة أو ناقدة . ولعله من المهم أن أشير إلى أننا نرى العملية الابداعية للخبرة الجمالية وحدة واحدة برغم وجوهها الثلاثة ، وبصفة خاصة وجها الإبداع والنقد ، ذلك لأن موقف التذوق هو الأساس الذى يبدع من خلاله شخص استطاع ان يحول بحساسيته الجمالية مادة تذوقه إلى مادة جمالية تجسيدية فى عمل فنى ، موسيقى أو تصوير أو نحت أو شعر ، وشخص آخر أصدر حكما بالقيمة من خلال خبرة متشابهة فى فاعليتها لخبرة الإبداع . فالاختلاف بينهما هو فى اختلاف أدوات كل منهما فى التعبير عن الرؤية الجمالية للعالم ، وهو فى نفس الوقت اختلاف يكمل به كل منهما الآخر . ولذا سيلاحظ القارىء الانتقال فى كلامنا من موقف أحدهما إلى موقف الآخر بدون اصطناع حواجز أو تمييزات حادة بينهما .

والواقع أن كل إبداع وكل تذوق لا يبدأ من فراغ ؛ ذلك لأن وراء كل منهما تاريخا طويلا من الخبرة والتجربة المعيشة ؛ فالفنان سواء أكان شاعرا أم روائيا أم مصورا أم موسيقيا ، يقرأ ويرى ويسمع كثيرا فى مجاله ، صحيح أنها ليست خبرة كاملة أو نهائية، بدليل أنه يواصل طرح أفكاره فى أعمال ، ويظل يلتقط ألوان الجمال مجسداً إياها فى تنويعات من الابتكارات ، أما إذا كان متلقيا فهو فى ممارسته الدائمة للأشياء الجميلة والأعمال الفنية يمتلك مهارة التذوق وحق « العضوية » فى عالم التذوق الجمالى بأن يمتلك موقفا جماليا من خلاله يستطيع أن يوجه انتباهه وينظمه لالتقاط الكيفيات الجمالية وتحقيقها كقيمة جمالية قابلة للحكم الجمالى .

والحقيقة أن طبيعة خبرة المبدع من نوع فريد ، حيث إنه يرى العمل وهو يولد جزءا جزءاً ويرى الفكرة وهى تتلبس باللحم والعظم ، والدماء تجرى فيها ، فهو يمر بعدة مراحل

من الاستكشاف والتشكيل والاستمتاع . والاستكشاف يستند على رؤية متماسكة وقادرة على التلقى الجيد لصنوف الجمال وتنويعاته فى البيئة المحيطة ، وبذلك فإن البداية ليست ذاتية محضة ولا هى بداية موضوعية تماما ، إن الذاتية والموضوعية تمتزجان معا فى موقف له طبيعة خاصة (١) .

وعلى ذلك فإنها ليست خبرة تلق سلبى من قبل الفنان بل على العكس إذ إنه ثمة تفاعل يتم بين التلقى الجمالى الأولى وذات مبدعة لها تاريخها فى الممارسة الفنية ، وإقامة الروابط بين عناصر متنوعة وغير متجانسة فى وحدة من التشكيل الجمالى ؛ ومن هنا فإن الجانب التشكيلى من أهم عناصر خبرة المبدع بعد الاستكشاف ؛ فهو التأسيس الحقيقى للحظات الاستكشاف من خلال مواصلة جادة وعميقة لتكوين « الصورة الفنية » التى يسعى الفنان جاهدا لتحقيقها فى وسيطه المادى من خلال سبل متعددة عقلية وتاريخية وبدنية ووجدانية وخيالية .

ولعل هذه القدرة على التشكيل هى خاصية موجودة لدى جميع الناس ، ولكنها تأخذ صورتين « ضمنية » كامنة عند الإنسان العادى تظهر فى مواقف الإعجاب والتقييم ، وصريحة معلنة فى وسيط مادى عند الفنان . والسلوك التشكيلى عند المبدع يتطلب تكاتف جميع متغيرات السلوك لمواجهة موقف الإبداع بما فيه من تعقيد ، والسيطرة عليه بما فيه من خصوصية ، وتوجيهه الوجهة الملائمة مما يعينه على الإثراء والتنوع والارتقاء (٢) .

ومما سبق يمكن أن ننتقل إلى موقف التذوق أو التلقى ، وهو موقف أساسى فى الخبرة الجمالية ، والاختلاف بين مستوياته هو اختلاف فى الدرجة وليس اختلافا فى النوع، فالمتذوق الذى يقف عند حد تذوق القيمة الجمالية دون إبداعها أو تشكيلها فى وسيط يمارس نشاطا وفاعلية مشابهين لما يمارسه المبدع فى تأسيسه تلك القيمة للعمل على تعينها وتحقيقها . ومعظم فلاسفة الخبرة كديوى وكروتشه وكولنجوود والفينومينولوجيين باختلاف اتجاهاتهم يؤكدون أهمية دور المتلقى فى فعل الإدراك الجمالى من حيث إنه إعادة خلق وبناء كيفيات النموذج النوعى للفن .

وهنا تكون الخبرة – كما سبق أن قلنا – خبرة اكتشاف ، حيث يصل المتلقى إلى ما هو غير معطى مباشرة فى العمل الفنى وخصوصا أن هذا الأخير (العمل الفنى) كائن حى

---

(١) د. مصرى حنورة – سيكولوجية التذوق – ص ٤٤ .

(٢) د. مصرى حنورة – سيكولوجية التذوق – ص ٥٢ .

- كما بينًا فى الفصل السابق - له جوانبه وسماته ، وله روحه التى تقبل على من يتذوقها أو تتمنع وتراوغ ؛ له خارجه وداخله ، فهو وإن كان - كما هو بالفعل - شيئا ماديا يعلق أو يقرأ أو يسمع أو يوضع فى مكتبة ، فهو أيضا شىء روحى يدرك عـن طريق فهم خاص شامل للكل Prehension . ولا يتم ذلك إلا بالجهد ، لأن التوقف عند مجرد ما هو متجسد سيتحول عندئذ إلى زخرفة وتسلية .

ولذلك فالمتلقى الجمالى يختلف عن المتفرج العابر من حيث امتلاكه لاستعداد ومهارة «تذوقية» تعينه على فهم العمل الذى قد يكون أحيانا متحديا ومستفزا وغامضا . وهناك من يرى أن البساطة والوضوح هى أهم سمات القيمة الجمالية التى يجب أن يتميز بها العمل الفنى، ولكننا نرى أن ما يجب أن يتميز به العمل الفنى ليس هو التعقيد الذى يصل إلى حد الإغراب لأن ذلك يوقع المتلقى فى حيرة واستغلاق قد يؤدى به إلى الملل والسأم ، ولا البساطة الواضحة التى تصل إلى حد السطحية والهشاشة - حيث إن عاملى الأستفزاز والتحدى مطلوبان فى تجربة التذوق - وإنما ما يجب أن تتميز به لغة العمل الفنى هو أن تكون لغة خاصة نوعية تتميز بالجدة والابتكار ، ويتوقف فهمها على قدرة المتلقى على أن يسلك إليها السلوك السليم ؛ فإذا كانت لوحة فعليه أن يتدرج فى رؤيتها بدءا من النقطة إلى الخط إلى الظل إلى الشكل إلى الكيفية التى تصهر كل هذه العناصر ليحولها إلى قيمة جمالية ، وإذا كانت موسيقى فعليه أن يعى توالى أنغامها وإيقاعها أو مجموعاتها التوافقية خلال زمن لا ينصرف انتباهه خلاله عنها قيد أنملة ... وهكذا فى باقى الفنون ، وكذلك ينبغى أن تكون هناك حصيلة ثقافية كافية تعمل على الصقل الدائم للمهارة التذوقية وتؤدى إلى امتلاك الموقف الجمالى .

ولابد أن ننبه هنا إلى أن كثيرا من علماء النفس المهتمين بخبرة التذوق - ومنهم هولمان - قد وحدوا بين مراحل عملية الإبداع وعملية التذوق *[1] إلا أنه يمكن القول بأن المتلقى يفتقر إلى كثير من الحرية التى يمتلكها المبدع ، من حيث الإلغاء والحذف وسهولة الإعادة والإضافة إلخ ، أما المتلقى فهو مقيد بما قدم له فى وحدة تشكيلية عليه أن يجول فى حدود قيمها وكيفياتها ؛ ومن هنا فقد يصاب المتذوق المتمكن أحيانا بالاحباط عندما يجد

* أهتم كذلك علماء النفس بإقامة تجارب وصفية لعملية التذوق وقد اوضحت ذلك استاذتنا د. أميرة حلمى مطر فى كتابها« مقدمة فى علم الجمال » بما يكفى . ولذا نركز على الجانب الفلسفى الذى يعنى اساسا بما ينبغى أن تكون عليه خبرة التذوق من حيث كونها مهارة وإدراكا خاصا .

(١) د. مصرى حنورة - سيكولوچية التذوق - ص ٧١ ، ٧٢ .

أن ثمة تغيرا أو تحـــويرا كان ينبغى أن يتـــم ولكنه لم يحدث . ولذلك فإن المتذوق للعمل الفنى هـــو « خالق » من وجهة نظره الخاصة ، ولكنه خلق من الرتبة الثانية ، أى كأنه يعمل على قماش أخر أسبق من قماش العمل المعروض أمامه [1] .

أما بالنسبة للناقد وإن كانت نقطة انطلاقه هى موقف التذوق أيضا إلا أنه لا يعايش غالبا إلا نوعا من الموضوعات الجميلة وهى الأعمال الفنية ، فمهارته مهارة تكنيكية تستند على معايير مستمدة من مذاهب فلسفية مختلفة ، وقدرته تكمن فى نجاحه فى التطبيق الجيد لفرض البداية الذى اختاره ويرع فى استخدامه . ومن هنا فهو مقيد بنقطة البدء . بخلاف المتذوق الذى لا تحكمه إلا حصيلة ثقافية ومهارة إدراكية ، مما يترتب عليه الميل إلى تقديم افضلية ما فى درجة التذوق لعمل واحد ، أما بالنسبة للنقد فليس هناك مثل هذه الأفضلية، ومن الشائع خضوع الناقد لمذهب أو منهج فلسفى ما ، مما يؤدى إلى أنه إذا طبق ناقدان من نفس المذهب أفكارهما على عمل فنى ما ، فإن المعيار هو إجادة كل منهما فى تطبيق المعيار . ويتضح ذلك فى مدى اتساق النتائج مع فرض البداية الذى اختاره أيا أن كان واقعـــيا ام مثـــاليا أم شكلـــيا أم عضـــويا أم سياقيا وهو ما أوضحه ستيفن بيبر Ste-phen Pepper فى كتابه « اسس النقد فى الفنون » حيث عرض لأربعة أنواع من النقد ترتكز على أربعة فروض ، فهناك النقد الآلى Mechanistic Criticism وينطلق من فرض عام يرتكز إلى فكرة المجال الزمانى المكانى ، وهو يؤكد بشدة على مسألة الوضع المكانى للأشياء ، ومن ثم فإنه يحدد موضع العمل الفنى بوصفه شيئا فيزيائيا يقع خارج الكائن الحى ، ويصف مسار التنبه الإستثارى من الشىء الفيزيائى إلى الكائن الحى ، ويضع قيمة العمل ضمن جملة استجابات الكائن الحى على صورة أحاسيس اللذة والبهجة المرتبطة بهذه الاستجابات ، أما المذهب السياقى Contextualistic criticism فإنه يسقط اهمية حدود الجسم البشرى وأبعاده ، إذ يعد الجسم مجرد عنصر ثابت داخل بيئة الإنسان الدائمة التغير ، أما النقطة المحورية لهذا المذهب فهى بيئة النشاط أو سياقه أو الموقف الذى يتخذه الناقد ليكشف عن القيم الموضوعية Objective – كما يعتقد فيها عامة الناس – وفى الوقت نفسه هى قيم عينية Concrete ومحددة Specific ومباطنة فى عملية الخبرة الجمالية حيث يعمل الناقـــد علـــى تحقق الجـــانب الكيفى للموقف علـــى نحـــو حـــدسى وتوقعى

(١) د. مصرى حنورة – المرجع السابق – ص ٧٣ .

(داخل فترة ثقافية اجتماعية ما) ويأتى المذهب العضوى Organistic ليؤكد الترابط الداخلى أو التماسك النفسى المباطن للأشياء ، ولذلك يرى هذا المذهب أن ما لمعرفتنا من قيمة إنما يتناسب ودرجة ماأحرزته المعرفة من تكامل . وأخيرا يجئ المذهب الشكلى Formlistic Criticism ليؤكد على ما لم تستطع المذاهب السابقة تبريره ، وهو أن هناك قيما لا يصل إليها الفرد بموجب هذه الفروض السابقة ، وهى قيم تعتمد على افتراض « غير العادى » فى العمل الفنى ، مثل القيم الشكلية الناتجة عن الانحرافات المقصودة من قبل الفنان عن العادى والمألوف ، ويمثل هذا النوع من النقد الفن الحديث كله بدءا من الانطباعية التى ابتعدت عن التكتل والصلابة ، وقدمت لوحات تظهر احيانا كأنها بلا قوام فهى تهتم أساسا بالقيم الشكلية من ظل ونور ، ولون [1] وهى قيم تحتاج فى تذوقها إلى تدريب متواصل من خلال قراءات متعددة للتحليلات النقدية لهذا اللون من الفنون ، الذى تتحول الأعمال فيه إلى نوع من الإيقاع الموسيقى للخطوط والمسطحات والألوان .

ولعل هذا الرأى مما يختلف حوله الكثيرون ، إذ إنه لم يعد فى علم الجمال المعاصر هذا المعيار الواحد الذى يمكن أن يحكم الناقد على الأعمال الفنية ، لأن أى معيار يمكن مناقشته والاختلاف حول أسسه المعرفية والفلسفية ؛ وهذا ما يتضح تماما عند أصحاب الاتجاه الواقعى فى علم الجمال الذى يرتكز على أسس مشتركة – ماركسية ، وبالتالى على نحو غير مباشر على أسس هيجلية – إلا أن دعاته اختلفوا فى درجات قبولهم لأعمال فنية مختلفة ، وذلك على حسب اختلافهم فى طبيعة النظرة إلى الفن ، كما يتضح عند لوكاتش وإرنست فيشر [2] .

ولذا رأى كثير من الباحثين أن حكم النقد حكم بارد * ولا يتعلق بقيمة الموضوع الجمالى ، وإنما ينصب على قيمة الموضوع الفنى من حيث كونه أداة تؤدى إلى موضوع ذى قيمة جمالية ، ومن ثم فهم لا يمارسون الخبرة الجمالية بتمامها . فهم مشغولون بتطبيق الفرض الذى يعتقدونه ويمدى قدرة العمل على تمثيل الاتجاه الخاص بالفنان ، وهل هو مرحلة تطورية للفنان أم نقطة انطلاق نحو اتجاه جديد ، وهكذا . وبالتالى فإن موقف النقد ليس افضل المواقف كما يشاع دائما .

---

(١) أماكن متفرقة Stephen C. pepper , The Basis of criticism in Arts

(٢) انظر فى تفصيل ذلك فى كتاب د. رمضان بسطاويسى . علم الجمال عند لوكاتش – الفصل الرابع · لوكاتش والفكر الجمالى المعاصر – ص ٢٢١ .

* – من هؤلاء الفنيومنيولوجيون حيث ينصب اهتمامهم على خبرة التذوق ورأيهم القائل إنها الخبرة الجوهريه أو الموقف الاساسى فى الخبرة الجمالية .

إلا أننا نستطيع القول أن موقف الناقد ينبغى أن يكون موقفا متسلحا بأدوات كثيرة أولها الممارسة الجيدة للأعمال الفنية من خلال تذوقها وفهمها عن طريق الإلمام التام بتاريخها وتطورها ومواقعها المختلفة من العصر الذى وجدت فيه . ولا يعنى ذلك الاهتمام « بالعمل الفنى » فحسب ، سواء أكان نصا ادبيا أم قصيدة شعرية أم قطعة موسيقية أم لوحة تشكيلية ، بل أيضا الاهتمام بإسهام المتلقى أو المتذوق لهذه الأعمال . وبعض النظريات النقدية ، مثل نظريات ستانلى فيش ، ميشيل ريفاتير ، وجوناثان كولر، ونورمان هولاند وديفيد بلايخ ، قد انتهت إلى هذا الجانب المكمل لأصحاب نظريات تفسير العمل الفنى واقعيا أو شكليا أو بنيويا (١)

بنية الخبرة الجمالية :

مما سبق تبين إن الخبرة واقعة أو حادثة عقلية لها أطرافها ، فهناك المتلقى الذى قد يكون متذوقا أو مبدعا أو ناقدا ، وهناك الموضوع الذى قد يكون عملا فنيا أو موضوعا طبيعيا أو موضوعا إنسانيا ، وينتج من هذه الخبرة الموقف الجمالى الذى يتميز بعدة خصائص وهو يقوم بتوجيه المتلقى وينظم أسلوب رؤيته وتفكيره لما يمارسه من خبرة ، فما بنية هذه الخبرة الجمالية ؟

أولا ما معنى بنية Structure إن ما نعنيه بالبنية هو تلك العناصر elements أو الكتلة البنائية builduing blocks التى تحدد وجود الخبرة بوصفها هوية متميزة أو واقعا نشير إليه. ولا شك أن العناصر لابد أن ترتبط بقوام أولى أو بمادة خام Stuff مختلفة عن العناصر ، وهذا التمييز بينهما على جانب من الأهمية ، لأن كثيرا من الفلاسفة عرفوا الخبرة الجمالية بأنها مجموعة من الانفعالات والتأثيرات أو المشاعر التى تثار بطريقة ما فى الخبرة خلال عملية الإدراك الجمالى . ففى الخبرة يعطى المدرك انتباهه التام للخصائص الموضوعية للموضوع الجمالى كالخطوط ، والأصوات ، والكلمات ، الرخام ، الحركة ... إلخ . هذه الخصائص التى تقدم نفسها كشكل دال Significant تولد بدورها ما يمكن أن نسميه إدراكا مركبا complex percept ونسيج هذا النشاط هو الشعور ، الذى يمكن أن يستخدم بمعنيين :-

١ – بوصفه ملكة أو قوة يشعر بها المرءُ .

٢ – أو هو الشعور الذى يشعر به الفرد تجاه شىء ما .

(١) انظر كتاب رامان سلدن – النظريات الأدبية المعاصرة – ترجمة د. جابر عصفور – خاصة الفصل الخامس ص ١٨١ .

وهذا الشعور هو العملية العقلية الأولية التى يدرك بها العقل الموضوع ، ويكون عنه انطباعا عاما فى نشاط الإدراك (كما رأى بركلى وهيوم وكانط) مع التنبيه إلى ان الوعى فى هذه الطريقة وعى فعال ، وليس سطحا أملس Tubula raca حيث إنـه يحـول « الخاصية الموضوعية » ولتكن لونا أبيض فى لوحة ما إلى عنصر حى فى عملية النشاط الإدراكى فيستحيل إلى ضوء معبر عن الأمل ، أو التفاؤل ؛ أو الرحابة ، وهكذا يصبح اللون غير منفصل عن الوعى ، بل يصبح هو الوعى الذى أدركه شيئا واحدا ، لأن طبيعته الاساسية وهويته تحددت بطريقة الوعى فى الشعور به وتنظيمه [(١)] .

وهكذا فإن الكيفيات أو الخصائص الجمالية ليست وقائع جاهزة ، وإنما تتحقق وتتعين وتحرز كمالها وأكتمالها من خلال الوعى الذى يدركها ويحققها . ولذا فإنه إذا كان العمل الفنى مجموعة من الكيفيات الحسية ، فالخبرة الجمالية هى تحديد قيمة هذه الكيفيات الحسية للتمتع بها والحكم عليها .

ومن هنا يمكننا أن نقدم العناصر الرئيسية للخبرة الجمالية أولا التى يقوم بها وعى يتخذ موقفا معينا ، فنذكر خصائص هذا الموقف ثانيا ، ثم اخيرا نقوم بمحاولة ممارسة خبرة جمالية، مراعين فيها كل ما شرحناه سواء فى عناصر الخبرة أو فى الموقف الجمالى حتى يتم للخبرة وحدتها وكينونتها .

ولابد أن نشير بداية إلى أننا لا نقصد بالبنية تلك العناصر التى تخص هذه الخبرة أو تلك . ولكن نقصد بها تلك العناصر التى تكون هيكل الخبرة بصفة عامة أى المكونات التى يتوقع أن يواجهها المتلقى فى خبرة ما عندما يدرك موضوعا جماليا من أجل تذوقه ونقده . وبذلك فنحن نضع فى الاعتبار الاختلاف فى الاعمال الفنية من حيث النوع ، وفى المتلقين من حيث الثقافة والخبرة . ولذا فهى بنية مفتوحة غير مغلقة قد تصلح لمعظم أنوا ع الخبرة الجمالية لا لكل أنوا ع الخبرة الجمالية .

العناصر الرئيسية للخبره الجمالية :

١ - الناقل أو العامل Vehicle

إنه عنصر أساسى فى نقل الخبرة للمتلقى ، كما أنه ضرورى لوجودها ، وهو شكل حسى أو خيالى أبدعه فنان وعبر عنه وجسده فى وسيط محدد ، خطوط ، ألوان ، كلمات ،

(١) Michael H. Mitias : Unity of Aesthetic Experience p., 75 .

برونز ، حركة ، فعل .... إلخ ، ولقد عرف النقاد والجماليون هذا الناقل على أنه محصلة أو نتيجة العملية الفنية ، وتحدد لديهم على أنه شكل دال ، أى ذلك الشكل القابل لتحقيق ما نسميه بالخبرة الجمالية .

والواقع أن هذا الشكل سواء أكان رواية ، أو قصيدة أو رقصا ، أو تمثالا أو فيلما ، هو عنصر اساسى للخبرة الجمالية ، ويجب ألا ينظر له بوصفه جزءا منفصلا أو مستقلا عن الخبرة ، بل لابد أن يكون عنصرا مرتبطا ومندمجا فيها ، لأنه ، فى نشاط الإدراك الجمالى، تحرز الكيفية الحسية للعمل الفنى (والشكل مجموعة كيفيات حسية) هوية جديدة أو أسلوبا جديداً للوجود؛ فهى تتحول إلى واقع روحى من خلال الوعى ، فالأصوات التى أسمعها حين أنصت لباخ أو موتسارت تتحول إلى موسيقى فى أذنى ، والخطوط والألوان التى أراها فى لوحة لمحمود سعيد – مثلا – تصبح جزءا من عالم محمود سعيد الذى أبدعه على اللوحة ، والأشخاص والكلمات والأحداث التى أراها على المسرح حينما أرى هاملت أو ماكبث مختلفة عن تلك التى اعايشها فى الحياة العادية لأنها حوادث عالم من إبداع شكسبير ، وبذلك فإن الناقل أو الحامل الذى يبرز إلى الوجود فى عملية الإدراك الجمالى من حيث كونه وسيطا متجسداً لبنية Structured medium هو أساس الخبرة الجمالية ، حيث تتناغم داخله بقية العناصر وتلعب أدوارها فى حياة الخبرة ، إنه بمعنى ما الأساس الأنطولوجى للخبرة ، لأن العناصر الأخرى تحقق وجودها ودلالتها فيه ومن خلاله [1] ، وسوف يتضح ذلك عند ممارستنا خبرة لوحة محمود سعيد « الصلاة ».

٢ – المؤثرات Affects

بالإضافة إلى الناقل أو الحامل ، نجد فى الخبرة الجمالية مجموعة من الحوادث العقلية mental events ، والتأثيرات أو المؤثرات Affects ، والحالات النفسية moods ، والعواطف emotions والرغبات desires ، والميول intentions والاستثارات excitements . وهذه الأنشطة أسميناها بالتأثيرات لأنها تؤثر وتفعل فعلها فى سياق الخبرة . ففى الإدراك الجمالى تؤثر فينا السمات الموضوعية للعمل الفنى ، فنحن نستجيب لها ليس فى حدود الأفكار ، والأوصاف ، والأحكام فحسب ، بل فى حدود الشعور كذلك والمضمون الأساسى لهذا الشعور هو هذه التأثيرات ، فمثلا عندما أجعل من لوحة ما خبرة (ولتكن لوحة محمود سعيد « الصلاة ») وأستجيب لها بوصفها « موضوعا جماليا » فإن استجابتى هذه هى استجابة تأثيرية affective ، وما يشدنى إليها ، ويدعم انتباهى الجمالى هو « حالة عامة

(١) Ibid , p., 80 .

general mood » ، تخلقها تلك اللوحة فىّ ، وعلى الرغم من صعوبة تحديد هذه الحالة ، فإنها تمتزج مع الحالات التأثيرية الأخرى ، فعندما استشعر النور وتدفقه إلى داخل المسجد « فى لوحة محمود سعيد » ، وأعيش حالة من النقاء والجلال التى احدثها فى الضوء ، ويستلم النور قيادى تماما لمحاولات اخرى حدسية لكى أتابع تحويلاتى للكيفيات المحسوسة إلى قيم مجسدة (وسيتضح ذلك فى ممارسة الخبرة مع اللوحة منعا للتكرار) ومن هذه الحالات التأثيرية يتكون لحم الخبرة الجمالية ودمها . ولابد أن نشير إلى أن بعض التأثيرات يرتبط بالسمات الموضوعية للعمل الفنى ، وبعضها لا يرتبط بها ، لأن واحداً من الجوانب المتميزة للعمل الفنى هو الذى يوحى بكل أنواع الحالات التأثيرية الأخرى ، وهذا التحقق يعتمد على الخيال المرهف Sensitive Imagination للمدرك وعلى مهارته فى الإدراك الجمالى من ناحية ، وخصائصه واهتماماته وميوله التى تميزه كفرد من ناحية أخرى . فقد إستمع إلى لحن موسيقى يشيع فى داخلى حالة من الاكتئاب وعدم الراحة ، بل والارتباك أحيانا ، ويمكن أيضا أن يوحى لى بحالة من الأمل والصبر ، وذلك لأن المتذوق الذى يسمع هو عالم فريد من الفكر والشعور والفعل [1]

ولعله من المفيد أيضا فى هذه النقطة أن نتحدث عن دور التأثيرات فى عمل ادبى وليكن قصة يوسف إدريس القصيرة « الرحلة » [2] وفى الحقيقة لابد ان ننبه بداية إلى أن الأفكار فى الأدب تقوم بدور الناقل أو الحامل ، ولكن لا من حيث القيام بدور المناقشة ، والوصف ، والبرهان ، بل من خلال قدرتها على توجيه مسار الخبرة الجمالية ؛ فهى تحرك فى المتلقى حالات تأثيرية محددة ، والكلمات هى التى تبنى الشخصيات ، والحوادث والمواقف والأماكن التى تحتويها الرواية، وكل ذلك بدوره هو ما يثير الخيال بانفعالات معينة، ويحثه على توقعات محددة ، وفى القصة المشار إليها ، لم يقدم « يوسف إدريس » معالجة فلسفية أو علمية حول « موضوع الموت » ، على الرغم من إنه فى مقدورنا أن نستبصر رؤى كثيرة حول الموضوع – منها ارتباك الوعى وخضوعه لنوع من الهلوسة أمام هذه الحادثة ، واختلاط الحلم بالواقع ، والاقتراب الشديد إلى من فارقونا حتى وإن اختلفنا معهم وهم أحياء ، وكأن الموت يطهر وينقى القلب من نقائصه – إلا أن الغرض الأساسى ليوسف إدريس هو خلق موقف للقارىء واتجاه ، أو إطار خيالى من خلاله يستطيع المرء أن يشعر بواقعية « حادثة الموت » فى حياة الإنسان وبشاعة النهاية رغم رفض بطل القصة لها –

(١) Idib , 83

(٢) يوسف إدريس : الأعمال الكاملة – القصص القصيرة – دار الشروق – ص ٨٠ .

والبطل ليس شخصا محددا ، فهو نحن جميعا - ومع ذلك هرب من جثة والده حينما أصابها العفن ؛ فالإنسان فى النهاية هو جيفة عفنة يهرب منها الأهل والأحياء ، قبل الغرباء ، إنها قسوة واقعية الموت ، وتفاهة الإنسان . نمت تلك التأثيرات وتغلغلت فى كيانى كله من خلال نشاط وعيى الذى بدأ بقراءة الكلمات التى يشد بعضها البعض كسلسلة من الأمواج الشعورية المتلاحقة. وبتوجيه مسار هذا النشاط الذى هو نشاط لفهم معنى المضمون أساسا وينتظم وفقا لتقاليد نحوية ومنطقية متعارف عليها ، فالوعى يواصل نشاطه الفاهم بانيا من الكلمات جملاً ، ومن الجمل عبارات ومن العبارات فقرات ، ومن خلال كل هذا ينسج الوعى عالم القصة ، ويحدد الموقف الذى تدور حوله ، وهنا يشعر الوعى بلذة الوصول إلى القيمة الجمالية من خلال براعة المؤلف فى تصوير الموقف وقدرته على استمالة العقل منطقيا ، وإثارة الخيال انفعاليا ، وفى الحقيقة لابد أن نشير إلى أن فى العمل الأدبى المركب أو الخصب يصعب تحديد قيمة جمالية واحدة له ، أو وصف واحد له ، فهو فى كل مرة قراءة ، وفى كل فترة زمانية يفضى عن قيم متعددة ومختلفة ، وإمكانيات من الفكر والشعور والخيال لا حصر لها ناتجة عما يمتلكه من التأثيرات .

٢ - القيم الجمالية Aesthetic Valuas .

فى الحقيقة أن القيمة الجمالية مكون هام وعنصر أساسى فى الخبرة الجمالية فمن خلالها أفهم المعنى المتحقق ، وأستمتع بالخبرة الجمالية ، فالقيمة الجمالية هى إدراك الكيفية الجمالية التى توجد فى أو تنتمى إلى العمل الفنى بوصفه شكلاً دالاً . وعندما أحدد القيم الجمالية يدور فى عقلى كلمات مثل هزلى Comic ، انيق elegent ، مقدس holy ، مؤسف Sarrawful ، مرح Cheerful ، هادىء Serene ...... إلخ ..

ويبدو أنه من الصعب إحصاء القيم الممكنة فى الأعمال المركبة - كما قلت قبل ذلك - مثل هاملت ، فاوست ، جيرنيكا ، فهى أعمال تحتاج لدربة وخبرة هائلتين لدى المتلقى لاستخلاص المعنى والقيمة ، ذلك لأن القيم - كما قلنا من قبل - ليست وقائع جاهزة ، وإنما هى إمكانيات يمكن تحقيقها فى الإدراك الجمالى بمقتضى شروط معينة ، فهى تنبثق من خلال الخبرة وتمثل فى نفس الوقت ذروتها وغايتها ، بمعنى أن القيمة هى سبب وجود العمل الفنى raison d,etre والخبرة الجمالية [١].

---

(١) Michael H. Mitias Ibid, p., 84 .

ويتضح من تفاصيل بنية الخبرة أن مكوناتها تتطلب مهارة من نوع خاص لبناء الخبرة وخلقها بمعنى أن قدرة الخبرة على النمو ليست حظا مشتركا بين الأفراد ولا هى جاهزة على الفور ، مثلما يستطيع أن يفتح المرء عينيه ليرى ، فالخبرة الجمالية وأحكامها تخضع لتغيرات متعددة منذ الطفولة والمراهقة حتى يصل الـفرد إلى سـن النضج والاكتمال [1] . فالتذوق - كما قلت - مهارة تشبه المهارات الأخرى ، يجب أن تصقل وتدرب ومن ناحية أخرى فإن الإدراك الجمالى فينا يقابل تلك العادات المغروسة فى إدراكنا العادى، كما أنه مضاد كذلك لتلك الاتجاهات والتوجيهات الغريزية للعقل والتى تسيطر على حياتنا اليومية ، ومن ثم فهى تتطلب توجها وطريقة للرؤية من نوع خاص ، وانتباها معينا يحدد أسلوب الرؤية ، ولهذا التوجه خصائص وسمات مع التنبيه إلى أن هذا إنما يأتى نتيجة للخبرة الجمالية كموقف يقفه إنسان متميز بوعى ومهارة جماليتين .

ثانيا : سمات الموقف الجمالى :

١ - التوجه الإرادى نحو موضوع جمالى :

يبدو أن هذه السمة قد ينعقد عليها اتفاق لكونها نقطة بدء موضوعية لأية خبرة من حيث كونها أتصالاً بين ذات وموضوع . ويشمل هذا التوجه ليس فقط أستغراقنا الحاد فى تأمل لوحة أو انتباهنا بشدة لقطعة موسيقية ، بل ايضا تفكيرنا فيما تتضمنه قصة - مثلا - من رموز ودلالات أو ما تحتويه بعض الأشكال الواردة فى لوحة من اللوحات من مغزى ومعنى، أى أن التوجه يشمل الاستغراق والتأمل للموضوعات، وأيضا التفكر بجدية وعمق فيما يطرحه الفنان على وعينا من أمور نفهمها من خلال نسق ترتيبى محدد ، فعلينا أن نتبع النهج أو السبيل الذى يختطه الفنان لنفسه ، وهذه هى عمليه الكشف أو الاستكشاف ؛ وهى عملية كشف تدريجى لطبيعة العمل، ونحن بصدد استطلاعها متحسسين حذرين [2] حيث إن الفنان يضمن المعنى فى العمل الفنى ، وهذا يتطلب نشاطا إبداعيا من قبل الذات المتلقية ، ولا يعنى ذلك إنها تعيد بناء العناصر ، فهى مقيدة بما تم بناؤه خلال الوحدة العضوية المعطاة ، ولكن الإبداعية هنا إبداعية كشفية - كما سبق أن قلنا - أو استكشافية للمعنى المباطن أو للكيفية الجمالية .

---

(١) John M. Warbeke : Aesthetic Experience as History , p., 69

(٢) M. C. Beardsly : Aesthetic Experience , p. 289 .

ويبدو أن هذا لا يتم إلا عندما يتسنى للذات الشعور ، أى حين يتطور إدراكها الجمالى من مرحلة الإدراك الحسى بواسطة الخيال إلى الحدس إلى الشعور المرتبط بالتأمل التعاطفى للنموذج النوعى للفن ، وهذا « الشعور » هو الجانب الذاتى المقابل للجانب الموضوعى أى « التعبير » فى النموذج النوعى للفن . وفى هذه المرحلة التى يتم فيها التواصل بين الذات والموضوع ، يحدث التوحد بينهما من خلال فعل الإدراك الجمالى حيث يصدر الشعور عنهما معا حينما تتفح الذات مستجيبة للشعور المنبثق من النموذج النوعى للفن من حيث كونه كيانا جديدا منطويا على تعبير .

وفى حالة ما إذا تأبينا على هذا النهج ، وصرفنا أنفسنا عنه فبطبيعة الحال لا يمكن الادعاء بأنه قد كان للموقف خاصية جمالية ، لأن الموقف يبدأ بقبولنا - عن إرادة منا - سيطرة وتوجيه الموضوع لحالاتنا الذهنية والوجدانية (١)

ولعل هذا يؤدى إلى القول بأن فعل الإدراك الجمالى - المتجه اتجاها إراديا نحو موضوع - يحقق للذات بداية لرحلة تنتقل خلالها من المستوى الحسى إلى الحدسي إلى الشعورى حيث يتحقق لها نوع من المعرفة الخاصة - سوف تتضح فيما بعد - هى القدرةعلى فهم والتقاط قيمة « جمالية » لا يمكن الاستعاضة عنها بأى شىء آخر ، كما لا يمكن أن يحققها للذات اى نشاط إنسانى اخر ، فهى تثرى الذات - بلا شك - وتدفع بإمكاناتها التخيلية والتشكيلية والاستبصارية إلى آفاق لا حد لها .

٢ - الانعزال أو الانفصال Detachment

إن لمبدأ الانفصال أو الانعزال تاريخا طويلا ، فهو يعود للقرن الثامن عشر عندما أقره كانط سمة مهمة للتأمل الجمالى ، وأصبح يسمى بالتنزه عن الغرض disinterested وقد لقى قبولا عاما فى التفكير الجمالى ، وهو من السمات التى يقرها الجميع وما تزال تمتلك مسوغات الصدق والحقيقة ، ولقد اهتم بها ايضا بوالو Bullough حين أكد أننا عندما نتخذ موقفا جماليا تجاه شىء ما ، فإننا ننفصل عن الاهتمامات العملية واليدوية . فعند مواجهتنا بأعمال الفن ، فإننا نفترض آليا وتلقائيا قدرا من اللاواقعية ؛ فالرمز ليس هو ما يرمز إليه؛ والصورة ليست متطابقة مع ما تمثله (٢) . ويقال إنه بفضل ما للموقف الجمالى من تأثير انعزالى أو انفصالى « ندرك أو نعنى » أمورا كنا قبل ذلك نستجيب لها استجابة آلية أو نكتفى بمجرد تصنيفها تصنيفا مريحا ، فنحن فى حياتنا العامة غارقون إلى الأذقان فى الأمور العملية (٣) .

(١) Ibid , P., 290 .
(٢) Harald Osborne : What makes an Experience Aesthetic ? P., 120
(٣) David pale : The Varities Aesthetic Experience p., 5

ومن ثم فإن الشعور بالتفرد إنما ينشأ عن الإنهماك أو الاستغراق فى موضوع على درجة عالية من التركيب والوحدة ، غير أن هيبرن Heburn قد لاحظ من ناحية أخرى أن الخبرة الجمالية للطبيعة لا تعوق هذا النوع من الاستغراق ، حيث إن الملاحظ قد يواجه الاشياء من حيث كونها ساكنة ، ولكنه كذلك قد تحيط به عناصر المنظر الطبيعى أيا أن كانت : اشجار ، تلال ، فيجد نفسه فى حركة تفاعل مع هذه العناصر ، ولكنه ليس تفاعل التعامل باليد ، وإنما الفاعلية التأملية ، إذ يصبح مشاهدا متأملا انفصل عن مجرى الحياة العادى وتفاعل بخياله مع المنظر الطبيعى . بل إنه يصبح بمعنى آخر لاعبا بخياله مع الطبيعة تاركا الطبيعة تلعب معه هى كذلك [١] .

وهناك أمر مهم لابد من الانتباه إليه ، وهو أن الانفصال والتنزه عن الغرض disinterested لا يعنى خصوصا فى الفنون اللفظية والتمثيلية التى لها مضمون عقلى ، عدم الاهتمام بذلك المضمون ، فكثيرا ما يتطلب فهمه معرفة واسعة وشاملة بالفترة أو العصر أو المعتقدات التى أبدعت فى إطارها ومن خلالها الأعمال الفنية . إذ ليس بمقدورنا أن نستجيب لشىء إلا بمقدار فهمنا له ، كما أن إدراكنا الشامل للكل apprhension لا يكون ممكنا بدون فهم Understanding [٢] إلا أن ذلك لا يعنى من جهة أخرى أننا نهتم بالتساؤل عما إذا كانت المواقف والأفكار المتضمنة في الفن فعلية أم لا ، بل يعنى أننا نتذوق ما يشبه المواقف الحقيقية أو الأفكار الحقيقية .

ولذلك فالانعزال او الانفصال عن الاهتمام الشخصى يعد أمرا ضروريا ، أما فى حالة تذوقنا لميراثنا الفنى فنحن نحتاج إلى استخدام المخزون المدخر الكلى لمعرفتنا وخبرتنا . ويتطلب ذلك التمكن من طريقة جديدة للنظر أو تأمل الأشياء . بمعنى أن ندرك الاختلاف بين إدراكنا الجمالى وطريقتنا العامة فى النظر إلي الأشياء ، فالاختلاف إنما ينبثق من أننا نهتم فى حياتنا العملية بما ينكشف فى الواقع من مظاهر، أو نهتم بالتأثيرات التى يباشرها الواقع علينا فى حين أننا فى إدراكنا الجمالى ينصب أهتمامنا على الشكل فى حد ذاته [٣] وبعبارة أخرى فإننا فى إدراكنا العادى نمارس الملاحظة من أجل أن نصنف الأشياء التى تحيط بنا ، ومن ثم تعجز إدراكاتنا عن تمييز القيمة . يقول روجر فراى : نحن فى الرؤية العملية لا نهتم بأكثر من أننا نقرأ البطاقة التصنيفية المحددة

---

(١) Harold Osborne : op. cit, p. , 121 .
(٢) loc. cit .
(٣) Harold Osborne : Ibid, p., 122 .

للموضوع ، أما فى التأمل الجمالى فنحن نركز اهتمامنا فى السياق الذى يحيط بنا ، والذى تحددت داخله الصور والأشكال الفنية المختلفة من لوحات ، موسيقى ، شعر ، وفى هذا الجزء الذى نتأمله جماليا نستحضر كل ما من شأنه أن يجعل الصورة متوازنة متجانسة ومتوافقة – وكما قلنا مسبقا – إن هذا يحتاج إلى صقل ومهارة ، فإذا واجه شخص تعوزه الدراية الجمالية « لوحة ما » فإنه بعد أن يكون قد أرضى نفسه منها بنفس الطريقة التى يرضى بها نفسه فى حياته العملية يتساءل ماذا تعنى ؟ فهو لا يجهد نفسه فى أن يتفاعل مع الأشكال والألوان والخطوط والكيفيات التى تتكشف له [١] .

ومن هنا لابد أن نؤكد أن الانفصال – كما يميل أنصار الشكل الخارجى أن يروه – لا يعنى المقاطعة التامة ؛ فإن معرفتنا الأساسية للوقائع لا يمكن نبذها كلية فهى تلعب دورها بطريقة غير مباشرة فى الخبرة الجمالية .

٢ – الاكتشاف الإيجابى Active discovery

يبدو أن فعل الإدراك الجمالى الموجه لنموذج نوعى من الفن ، يمدنا بضرب خاص من المعرفة أو الرؤية الحدسية [٢] وعلى ذلك فإن فعل الإدراك الجمالى فى الأصل والأساس فعل معرفى . له القدرة على النفاذ فى أغوار العلاقات والترابطات النسقية [٣] مما يؤدى إلى بهجة وغبطة تنشأ عن التبدى الواضح للتجلى والانكشاف . فهو انكشاف ايجابى فعال يجذب الانتباه جهة الاستثارة المرتبطة بمواجهة لتحدٍّ معرفى ، والمرتبطة أيضا بعملية لمٍّ المرء لشتات قدراته من أجل العمل على جعل أمر ما واضحا . حيث يكمن الغموض والشك والتحوير والاستمتاع [٤] بكل ما يقدمه العمل الفنى من خصائص جزئية وأخرى طفرية أو ما يمكن أن تسمى خصائص نطاقية Regional Properties أى انها خصائص لكليات مركبة لا يمكن ان تشتق من أو تنحل إلى الأجزاء المكونة لتلك الكليات ، فعلى سبيل المثال إن مذاق الملح المعروف هو « خاصية طفرية » لأنه مكون من مادة مركبة من كلور وصوديوم ، ولكننا لا نعرف أى شىء عن سلوك الصوديوم حين يوجد فى ظروف أخرى ، ولا أى شىء عن سلوك الكلور فى ظروف ثالثة ، ولا أى شىء معروف عن العلاقات المتبادلة للعنصرين في الملح. إلا أن هذا الارتباط يؤدى إلى خاصية « المذاق الملحى » المعروف ، وهكذا تتكون الكيفيات

(١) Harold Osborne : Ibid , p., 723 .

(٢) F. E. Sparshott : The Structure of Aesthetic p., 264 .

(٣) M. CBeardsly : Aesthetic Experience p., 293 .

(٤) د. مصرى حنورة . سيكولوجية التذوق – ص ٦٢ .

الجمالية بفعل الإدراك الجمالى الاستكشافى الإيجابى من تلك العناصر الجزئية المكونة للعمـل الفنى فتنتج الكيفيات الجـمالية أو الطفرية مثل الرشاقة gracefulness ، والأناقة el-egance والرونق daintiness ، لا على أنها حاصل جمع العناصر الجزئية ، وإنما حاصل صهر أو دمج تلك العناصر بطريقة تفاعلية يؤديها فعل الإدراك الاستكشافى الإيجابى فى النموذج النوعى للفن .

٤ - الخيال Imagintion

لعل ما تم شرحه من سمات الموقف الجمالى يستدعى لدى القارىء استشعاراً بأن ثمة عملا ما يسرى فعله فى تلك السمات يؤدى إلى حضور وتمثل الشىء الجديد فى كيفياته التعبيرية على نحو أكثر تركيزا أو أكثر وحدة من الشىء العادى فى خبرتنا العادية ، وأن قيمة هذا العمل تكمن فى قوته على أن يجعل ملكة إدراكنا أقدر على الممارسة وأوسع فى امتدادها ومجالها وفعاليتها . ومما لاشك فيه أن هذا العمل الذى يسرى خلال موقفنا الإدراكى الجمالى هو فعل الخيال .

والحقيقة أن المعنى الأساسى للخيال عند السيكولوجيين هو استحضار تمثل شبه إدراكى ، أو فعلى أمام العقل لشىء ما غير موجود بالفعل (١) . ولعل هذا ينطبق فى الفن ، فعندما ننظر إلى وعاء فخارى أو لوحة طائر ، فإننا نعرف ودونما حاجة إلى التفكير أن هذه الموضوعات لا توجد فى أى مكان ، حيث إن الوعاء يمكن كسره والطائر يمكن أن يؤكل أو يموت ، فهى صورة خيالية جسدها الفنان على نحو تركيبى من الخبرة السابقة .

ولعل ذلك من شأنه أن يطرح سؤالا : هل نستطيع أن نتخيل شيئا ما خارج تجربتنا تماما ؟ وعلى الرغم من نفى وليم جيمس قدرتنا على تخيل ذلك ، فإننا نرى أنه امر ممكن ، ولعل الفن الحديث بكل اتجاهاته خير شاهد على ذلك . ولهذا الخيال الفاعل فى الموقف الجمالى وظائف ثلاث يؤديها من خلال عمله فى الإدراك الجمالى :

(أ) الخيال الشامل للكل Halistic Imagination

يتضح فى إدراكنا خاصة للفنون الأدائية (الأدب ، الموسيقى ، الدراما ، السينما الرقص) وهى الفنون التى يتم تصويرها أو تمثيلها فى الزمن أو من خلال الزمن ، وفى كل لحظة من لحظات العرض نحتاج إلى أن نحفظ فى الذاكرة ما قد سبق وروده قبلا وأن نصله بما يحدث الآن (٢). وبدون هذه الذاكرة المستمرة لا نستطيع أن نسمع أو نتابع تعاقب

(١) Harold Osborn : Ibid , p., 129 .
(٢) Harald Osborn : Ibid , p., 130

الفاصلات بوصفها لحنا ، او توالى الكلمات بوصفها جملا ، وبالتالى نفقد الإحساس بالإيقاع ، وكما أنه فى الحياة تصبح الخبرة بلا معنى عندما يفقد الانسان كل ذاكرة من ماضيه ، فإنه كذلك بدون هذه القوة الموحدة للخيال نفقد كل معنى ودلالة للعمل الفنى .

(ب) الخيال التعاطفى Empthic Imagintion

يصف آر. ك. إليوت R. K. Elliont ، الخيال التعاطفى بأنه القدرة على النفاذ بالخيال إلى موقف إنسان أو حيوان مع القدرة على اتخاذ أو إظهار ما له من تعبير [١] . إنه نوع من التوحيد أو التطابق مع الشيء المدرك .

وعلينا أن نميز الخيال التعاطفى عن أحلام اليقظة من حيث إنها لا تحقق إدراكا متوازنا لفهم ما لكيفية الشعور فى العمل المدرك أو فى سمته التعبيرية كما يحدث فى الإدراك الجمالى لنموذج نوعى للفن ، والخيال التعاطفى قوة حيوية منشطة للإدراك التذوقى وبدونه يصبح العمل النوعى للفن عملا مجدبا غير مجد كالعظام غير الملتحمة لهيكل عظمى موشك على الانهيار .

(جـ) الخيال التركيبى أو التأليفى Synthetic Imagination

لكى تتضح هذه الوظيفة للخيال ينبغى أن نقول إنه يمكن النظر إلى كل من الخيال الشامل للكل والخيال التعاطفى على أنهما حالتان خاصتان من فئة الخيال التأليفى اكثر عمومية [٢] .

والحقيقة أن الخيال التأليفى يرتبط أكثر بوظيفة المبدع من حيث كونه القادر ابتداء على اللعب التوافقى والتمازجى للخيال . إلا إنه اذا لم تتطور قوة الخيال فى المتلقى فإنه لن يكون قادرا على أن يتابع أو يواصل تذوق ما أبدعه الفنان . حيث يصبح العمل النوعى للفن عملا فنيا منذ البداية ، وعلى العكس من ذلك ، فإن الاتصال بأعمال الفن هو عامل هام لاستثارة وتنشيط هذه القوة . فكما يقول إليوت : فى مجال التأمل ، فإن الخيال التأليفى إنما هو ما يكونه الخيال الإبداعى فى مجال الإنتاج [٣] .

ولعل الخيال التأليفى يبلغ ذروته في العمل الإبداعى للمجاز ، حيث إن الاشياء المختلفة لا يجاور بعضها البعض فقط من أجل المقارنة كما يحدث عندما تتراءى لنا

---

(١) Harold Osborne : Ibid , P., 132 .
(٢) Harold Osborne : Ibid , P., 130 .
(٣) Harald Osborne : Ibid p., 133

السحابة كأنها جمل ، بل إنها تنصهر على نحو يكون فيه كل عنصر فيها حاصلا على شخصية تعبيرية جديدة فى كينونة جديدة تحضر إلى الوجود ، كما نرى فى اعمال نجيب محفوظ – مثلا – خصوصا فى مرحلته الرمزية ، فى خمارة القط الأسود ، وتحت المظلة ، وبيت سيىء السمعة . وكذلك؛ فى أعمال صلاح عبد الصبور خصوصا مسرحه الشعرى ، وفى نحت صلاح عبد الكريم ، وفى تصوير صلاح طاهر فى عمله الجيد « هو » (*) ولقد اهتم الفينومينولوجيون على اختلافهم بعمل الخيال من حيث كونه اسلوبا من الأساليب التي يقصد بها الوعى موضوعه بغية فهم ماهيته .

وأخيرا يمكننا تلخيص السمات السابقة فى جانبين يتميز بهما الموقف الجمالى هما الجانب الانتباهى attentional aspect ، والجانب التشكيلى أو الإبداعى elobrative aspect . ففى الجانب الاول يشير إلى نشاط الاهتمام بالموضوع الجمالى وفيه يركز المدرك انتباهه على العلاقات الشكلية والداخلية للموضوع ، ولا يهتم بالموضوعات الخارجية المرتبطة به ، مثلا لو نظرنا إلى سجادة « فارسية » فيجب أن ينصب اهتمامنا على الخطوط التى تؤلف السجادة بوصفها شكلاً دالاً لا على ثمنها وما يمكن أن تحققه لمالكها من مكانة اجتماعية ؛ فهو جانب لابد أن يتصف بالتنزه عن الغرض كما قال كانط ، بمعنى ألا يرتبط بأية أمور أخلاقية أو عملية أو معرفية .

أما الجانب التكوينى أو التشكيلى فإنه يتم عن طريق ما يسميه بوالو Bullough بالمسافة الإيجابية Positive distancing وهى تمكن الخيال من أن يركز جهده على الإدراك والاستمتاع بالكيفيات الموضوعية للموضوع وتعيينها فى الخبرة الجمالية [١] .

ثالثا : ممارسة خبرة جمالية :

أما وأنه قد تم تحليل عناصر العمل الفنى – فى جانبه الداخلى – على مستوى نظرى بحيث يظل العمل – مع ذلك – كلية موحدة ، كذلك سيتم على النحو نفسه تحليل الخبرة الجمالية بإزاء عمل فنى ، فالخبرة الفنية ليست هى تلك اللحظات المنفصلة – التى سنفصل فيها القول – بل هى تيار شعورى متصل ومتواصل وواحد فى ذاته وموحد للعمل الذى هو موضوعه ، ولكن ما نحاوله هو « اقتراب نظرى » يلقى ضوءا على حركة الخبرة فى حيويتها أو فى صيرورتها فى فعل الإدراك الجمالى .

---

* للمؤلفة تحليل نقدى للوحات هو ، نشر فى مجلة فصول ديسمبر ١٩٩١ .

(١) Michael H Mitias : Aesthetic Attitude and Aesthetic Experience, P., 94 .

الحقيقة أننا سنختار عملا من الأعمال الفنية ، ذلك لأنه يبدو أننا ونحن نمارس لونا من الخبرة موضحين مراحلها فى تعاقبها المتفاعل لن نستطيع أن نمارسه مع « موضوع عادى » يعمل بطريقة جمالية ، وذلك لأننا فى هذه الحالة لن يكون بمقدورنا أن نمسك ونقيد المنظر كيما يشاركنا فيه الجميع ، فالموضوع العادى يمكننا أن نراه ونتذوقه جماليا ، إلا أنه لن يكون بمقدورنا أن نوقفه ونطالب الآخرين بالمشاركة والتقييم والنقد ، ولذا فنحن مضطرون لتحديد عمل فنى اتفق المتلقون والنقاد والمؤرخون على أنه عمل فنى جيد ومن ثم يمدنا بأساس راسخ للتذوق والتقييم والنقد .

وقد اخترنا لموضوع خبرتنا عملا لفنان رائد من روادنا المصورين هو « محمود سعيد » وعمله الفنى « الصلاة » وإذا كانت الظروف لم تسمح لنا بأن نرى اللوحة الأصل القابعة فى متحف الفن الحديث ، فإنه ليس من قبيل الزيف أن نتذوقها من إحدى نسخها التى التقطها المصور الفوتوغرافى فى كتاب يضم أعمال « محمود سعيد » ، حيث إنه من المؤكد أن النسخة المأخوذة عن الأصل تحتفظ بقدر كبير من جمال ذلك الأصل .

١ - الحضور أمام وسيط مادى جمالى :

سبق ونحن بصدد الحديث عن الوسيط المادى أن تحدثنا عن مستويين للوسيط : مستوى فيزيائى ، وهو ما يتعامل معه الفنيون ، ثم المستوى المادى وهو ما يتعامل معه الفنان ليشكل لنا من خلاله العمل الفنى ، وهو - كما ذكرنا - كائن حى له شكله وتركيبه الخارجى وله روحه وكيفيته التى نتلاقى معها فى فعل الإدراك الجمالى .

وبذلك فإن العمل الفنى فى شكله المادى هو ما يمكن حمله وإعارته وبيعه ، وتنظيفه أو تحطيمه ، ففى هذا الجانب هو أداة فى خدمة إنتاج الموضوع ذى القيمة الجمالية وحفظه وضبطه أو تنظيمه [١] . أما الجانب الداخلى فلا يظهر أو يتحقق فى الوجود إلا عندما أمثل أمام العمل الفنى كمتلق ذى مهارة تذوقية مصقولة ، وها أنا إذن أمام « لوحة محمود سعيد » « الصلاة » أحاول أن أغوص فى أعماقها ، وهى أمامى تأخذ مكانا وتمتد فى الزمان وتواجهنى فيه ، وأن أجسامنا لعلى درجة كبيرة من الارتباط بموضوع الإدراك المباشر ، اذ إن مالنا من اعضاء الحس - وهى أعيننا فيما نحن بصدده من مثل - تقفنا على الألوان والخطوط والشكل ، كما أن من المفترض أن إدراكنا العقلى يقف بنا على معانى الموضوعات الماثلة أمامنا معتمدا فى ذلك على الرصيد المعرفى والذاكرة [٢] .

---

(١) Stephen C. Pepper : The work of Art , P., 17 .

(٢) Ibid, loc - cit .

فبداية تبدو ألوان اللوحة قاتمة ولها سمك ووزن ، والخطوط إما حادة راسخة فى ثبات واتزان ، كما فى خطوط الأعمدة ، أو إنسيابية لينة كما فى ملابس المصلين ، أما النور الذى أستشعره فهو إما ينساب فى حيوية وبريق أخاذ من الخارج أو إنه آت من نور القنديل الأزرق الذى يلقى بضوئه على عمائم وملابس المصلين ، وكذلك أرى نسقا هندسيا للخطوط يتكرر بطريقة متوازنة بين انحناء الأعمدة وحركة انحناء المصلين ، وأيضا يوجد إحساس بالكتلة والحجم يظهر فى اجسام المصلين وفى أعمدة البناء .

هكذا اقترب من الوسيط المادى الجمالى متحسسا طريقى عبر مباشرات إدراكية متوالية ، فها هو جسدى يتوتر بداية بواسطة إيقاع تتابع الأعمدة الذى يوازيه تتابع المصلين ، كما تتحرك حواسي متنقلة بين تلك العناصر المنفصلة من نقطة إلى خط إلى لون إلى ظل إلى حجم إلى كتلة ، فالحاجة إلى تكرار المباشرات الإدراكية من أجل الحصول على إدراك واحد متكامل لقصيدة – مثلا – أو لحن أمر واضح ، وقدر قليل من التأمل يظهرنا على أن نفس الشيء يصدق بالنسبة للعمل الفنى المكانى من قبيل لوحة مرسومة أو تمثال منحوت . فمن الواضح أن تمثالا مقاما على منصة يحيط به النظارة من كل جانب يقتضى من المشاهد رؤية جميع جوانب التمثال من أجل تكوين إدراك واحد متكامل لكل التمثال [(١)]. ونفس الأمر تحتاجه لوحة « محمود سعيد » ، فبعد ذلك نرى الأقبية المنحنية ، والأعمدة الراسخة على نحو رأسى ، وصفوف المصلين المتوازية بشكل أفقى ، ثم إذا بنا نستدرج إلى ملاحظة تفاصيل أخرى أدق فى اللوحة ، ويقتضينا الأمر بضع دقائق حتى ننتبه إليها ، فهناك قنديل يتأرجح فيتماوج ضوءه مرسلا بظلال لونه درجات متفاوتة على عمائم المصلين ، ولوحة أرابسكية معلقة فيها دوائر متداخلة بألوان مختلفة يبدو أنها تختزل كل الوان اللوحة فى داخلها .

ومما لا شك فيه أنه فى تلك المباشرات الإدراكية للكيفيات الحسية من خط ، ولون ، وظل ، ونور ، نستشعر متعة معينة ، ولكنها بلا شك تختلف عن تلك المتعة أو اللذة التى قد تشبع البدن على المستوى البيولوجى المحض ، فهى متعة مختلفة تشبع البدن بأن تجعله يستجيب للوحة ويتوافق معها توافقا سلسا دون أن يحبطه أو يعوقه شيء ، إنها متعة من ذلك النوع البريء من المتع التى نشعر بها حينما نتتبع لحنا ما [(٢)]

(١) Ibid, P., 18 .

(٢) د. سعيد توفيق – رسالة دكتوراه غير منشورة – الاتجاه الفينومينولوجى فى تفسير الخبرة الجمالية ص ٣٩٤ .

إلا أننا بعد ذلك قد نصطدم ببعض التعقيدات حين نشرع فى الكشف عن العلاقات التى لابد أن تكون بين هذه الأشياء ، وندرك أن هناك دلالات ومعان تكمن فى تلك العناصر ، بل هناك كيفية تحتويها جميعا تطلق أخيرا على اللوحة عند وصولنا إلى تمام الإدراك الجمالى . وهذا بدوره يعارض أصحاب الرأى القائل إن الخبرة الجمالية الخالصة هى خبرة تلق حسى مطلق ، وما يغريهم بذلك عـــادة هـــو اشتاق كلمة « إستطيقى » من الكلمة اليونانية Aesthesis التى تعنى « حسى »

فمما لا شك فيه أن موضوع الإدراك الحسى المباشر هو على قدر كبير من الضرورة والأهمية من حيث إنه المصدر لسائر المعطيات الجمالية ، لكنه ليس كافيا [١] ، لأنه لا يكفى -كما رأينا فى رؤيتنا للوحة – من أجل الحصول على إدراك واحد متكامل لعمل فنى ، فليس بالإمكان – مثلا – للحن متكامل ذى طول عادى أن يكون موضوعا إدراكيا لعملية تنبيه مباشرة ، ذلك لأن المنبهات الصوتية الاستهلالية تكون قد ولت هاربة من نطاق الوعى أو الانتباه عندما تكون المنبهات الختامية للحن موضع استجابة [٢] ، وبذلك إذا لم يفعل الخيال فعله وخاصة فى جانبه الشامل للكل Holistic Imgination الذى تحدثنا عنه كخاصة للموقف الجمالى – حيث يحفظ فى الذاكرة ما فات ، ويوحده مع ما هو آت ، فهو قوة موحدة تعمل على تأسيس المعنى والدلالة خلال زمن ممارسةالخبرة وهى فى نفس الوقت مهارة يكتسبها المرء من خلال ممارسته لأنواع مختلفة من الخبرات الجمالية ومن ثم يألفه عندما يتخذ موقفا جماليا بإزاء أعمال الفن .

٢ – التمثل الخيالى :

وهكذا يحتاج المتلقى لعمل ملكة الخيال حيث يستطيع أن يتمثل عن طريقها ما هو منبث فى الكيفيات الحسية والعناصر الجزئية ، وذلك يقتضى أن ينتقل المتلقى إلى الماضى كى يدرك الموضوع فى مستقبله أى فى تحقق قيمته الجمالية حيث إن المتلقى يدرك الماضى ليصل إلى المستقبل (أى تحقيق القيمة) ؛ إذ إنه فى الحاضر يفعل ويتمثل . وبذلك فإن الأمر يستوجب عمل دمج تركيبى للمعانى التى سبقت فى مضمون أو فى محتوى حاضر [٣] وهو ما يقوم به الخيال الشامل للكل كما أوضحنا .

(١) Stephen c. Pepper : op. Cit. p., 20 .
(٢) Ibid : loc. cit .
(٣) Ibid, P., 21 .

وبذلك فالخبرة بالعمل الفنى خبرة متقدمة ، ساعية للاكتمال منذ أن انفعل المتلقى حسيا بتلك الكيفيات والعناصر المكونة للنموذج النوعى للفن ، فهى راغبة الآن بأن تكمل سيرها ، وتحث المتلقى على أن يسير معها ، وفى لحظة قد لا تكون مفاجئة بل يحدث تدريجيا تغير درامى Dramtic change يحل بين مكونات الموضوع دون أى حركة فزيائية من جانبنا ، إلا من عمل الخيال الذى يحدث بين أوصال العناصر انسجاما تتحول فيه إلى أشكال متسقة ، متناغمة لأنماط مترابطة داخليا [١] ، بتخطيطات متداخلة ربما تنحو نحو العمق مثل الصف الأول من المصلين فى لوحة « محمود سعيد » حيث قدم ثلاثة صفوف بالفعل ، إلا إنه من خلال هذا العمق الذى أظهره ، يوحى لنا بأن هناك عددا أكبر من الصفوف ، ولكنه لم يرد أن يزحم الصورة بها ، وأكتفى بعدد لا بأس به من المصلين ومن الصفوف ليوحى لنا بالاتساع فى المكان والوفرة فى عدد المصلين مما يؤدى إلى الشعور بعمق الإيمان .

ومن خلال التغير الدرامى الذى أحدثه الخيال يتخذ اللون تدرجاته الإيقاعية فى الرؤية حيث تبرز لنا القتامة التى يتميز بها غموض لا يبعث على الانقباض ، بل هو الغموض الذى يشع بالجلال والمهابة ، ويتفاعل اللون الأبيض مع النور فى تقابل له دلالته الرمزية ، فها هو اللون الأبيض يتحول بواسطه وعى ما به من كيفية حسية إلى نور ينساب من الخارج إلى الداخل مشعا متلألئا يملأ المكان عمقا وخشوعا . ومما لا شك فيه أن الوعى يربطه بنور آخر ينبعث من صدر المصلى ، وهو فى هذه اللحظة الخاشعة ، فيحدث تجانس غريب بين الضوءين فى لحظة ورع وصدق تامين ، ويلتقى النوران فى علاقة حميمة بنور آخر أزرق اللون يبعثه اللون الأزرق لون القنديل - حيث يلقى بدرجاته المتفاوتة على رؤوس المصلين - وهو فى زرقة السماء وكأن ثمة تواصلا بين السماء والمصلين ، ومن هذا النور السماوى الخارجى - نور الذات الإلهية على ما يبدو - الذى يملأ المكان متداخلا مع النور الداخلى لقلوب المصلين متشاركا مع نور القنديل ، يخلق الخيال عالما خياليا لا يشابه الواقع المباشر فى شىء ، ومن النور الذى يتخلل الكتل والحجوم سواء فى أجساد المصلين أو فى الأعمدة الراسخة التى تقترب من لغة النحت يشع جلال الصمت برغم معالم الحركة الظاهرة فى حركة الانحناء فى الركوع حيث إن اختيار هذا الوضع من أوضاع « الصلاة » هو اختيار مقصود من الفنان من حيث إنه يثير لدينا شيئين : حاسة السمع ، فنسمع همسات تلك الكلمات التى يرددها المصلون عادة فى ذلك الوضع - متوقعين - فى نفس الوقت - حركة قيام يتلوها سجود ، فهو يريد أن يثير فينا من خلال هذا الوضع بالذات تتابعا حركيا سمعيا .

---

(١) Harold Osborne : The art of appreciation, p., 171 .

وهكذا ويفعل ما يسميه ديوى بالإمداد « Funding » يتم دمج المعانى الحاصلة من خبرات سابقة فى خبرة راهنة [1] ، فالإدراكات الأولى للوحة تصب بإمداداتها فى الإدراكات اللاحقة . ومن ثم فإنها ترتفع بقدرتنا لبلوغ المعنى المتكامل والكلى للوحة انطلاقا من سلسلة من المباشرات الإدراكية القصيرة الأجل التى ربط فيما بينها الخيال من خلال وظائفه الشاملة ، والتعاطفية والتركيبية .

ومن هنا تتمكن الذات عن طريق الخيال من أن تكون متأملة ومشاركة فى آن معا ، وأن يجعلها تتبع توالى المباشرات الإدراكية لاستباق الممكن مع النفاذ إلى الشخصيات إذا كانت مسرحية أو إلى الخطوط والتشكيلات إذا كانت لوحة أو إلى العلاقات التوافقية والتمايزات والفاصلات اللحنية اذا كانت موسيقى لتحقيق المعني الكلى .

٣ - الشعور الفاهم أو الوعى:

وهنا بلاشك نصل إلى مرحلة فى الإدراك الجمالى تحرك فينا نوعا من التأمل الذى ينصب على الشعور والذى من خلاله يتم تحقق الشعور ذاته بشكل تام ، وهذا الشعور ليس قدرة جديدة على استقبال ما تم تمثله خياليا فى المرحلة السابقة فحسب ، بل هو ايضا حساسية لعالم يقدمه لنا الفنان بطريقة محسوسة ، والشعور الفاهم هو حالة مزدوجة ترتبط بالذات من جهة وبالنموذج النوعى للفن من ناحية أخرى من حيث كونه قدرة الذات على النفاذ إلى عمق الموضوع وتمثلها للمعنى ، فيتم التوافق بين فاعلية الذات والنموذج وخروج النموذج إلى الذات فى شكل ذى معنى تعبيرى .

ولابد أن ننتبه إلى اختلاف الشعور Feeling عن الانفعال Emotion ، الذى هو ذاتى أحادى الجانب سلبى لا يؤدى إلى معرفة أو تأمل إيجابى ، أما الشعور فهو ذاتى - موضوعى ، متفاعل ؛ هو نوع خاص من التأمل المؤدى إلى معرفة وجدانية بخاصية أو كيفية تعبيريه تخص النموذج النوعى للفن . وهو من ناحية أخرى تأمل معرفى ناتج عن ميراث ثقافى وخبرة تذوقية فيؤدى إلى تأمل تعاطفى يكون من وظيفته توضيح عمق الشعور ذاته .

وهنا تلح علينا بعض التساؤلات : هل أراد محمود سعيد أن يسجل «صلاة جماعية» ؟ ولم « اختار » صلاة الجماعة بالذات ؟ ، الحقيقة أن الفنان لم يرد أن يسجل لنا « صلاة » فعلية ، فهناك فرق بلا شك بين « الصلاة فى الواقع » وبين أسلوب الصلاة الذى قدمه لنا

(١) Stephen C. Pepper : The wark of Art P., 21

الفنان . فالصلاة فى الواقع يختلف فيها الافراد طولا وشكلا وملابس ، أما فى « صلاة » محمود سعيد فهناك توافق شديد بين الأفراد فى كل شىء ، وخاصة نوع الملابس ولذلك لعله أراد أن يكشف لنا قيمة وجدانية هى « وحدة الروح الإسلامية » كما أن اختياره لصلاة الجماعة يؤكد فكرة « التجمع » فى الإسلام؛ حيث حرص الإسلام دائما على صلاة الجماعة، كما فضلها على صلاة الفرد ، وخص بالفضل صلاة الجمعة فى المسجد للتجمع والتقارب الوجدانى والعقلى بين المسلمين ، وتجسيد سمة مهمة للصلاة هى الخضوع المتساوى للكل أمام ذات مفارقة ولكنها - فى نفس الوقت - موجودة أمام المصلين ووراءهم وفوقهم بل تحيط بهم وتحتويهم أجمعين .

وهكذا يستبصر خيالنا الحدسى فاهما تلك الكيفيات القيمية المتناثرة فى اللون ، والنور ، والأقواس المنحنية والظهور الخاشعة ، محاولا الاستحواذ عليها ، صاهراً إياها معا .. وكما اتضح فإنها عملية ليست سهلة بل تتطلب دائما إمدادا من الخبرات المتلاحقة ، ومن التراث الثقافى ، ولعلى لذلك اكدت دوما على أهمية صقل المهارة التنوقية وتدربها . فالمتلقى الجمالى عليه أن يسعى جاهدا لإيجاد العلاقات التى تربط بين الكيفيات ، كما أنه ينبغى أن يناضل من أجل استخراج « الإمكانات المضمرة » فى قلب النموذج النوعى للفن ، والتى كثيرا ما يراوغ الفنان فى إظهارها ، ولذا فالمتلقى وخاصة فى حالتنا الآن ، حالة مشاهدة لوحة ينبغى عليه أن يشاهدها فى كل جوانبها المختلفة وزواياها المتعددة من خلال رؤى متعددة .

ولعله من المفيد الآن أن نلخص كل ما فات حيث إن تلك المراحل السابقة ليست منفصلة بهذه الدرجة ، بل إنها تمثل على صورة تتابع فى نسق موحد .. إلا أن ما فعلناه هو فصل على مستوى النظر حتى نستطيع تشريح بنية الخبرة داخليا فى صيرورتها أمام عمل فنى ، ومن ثم نعود إلى القول بأنه إذا كان ما أثار فينا أولا خبرة الانفعال الحسى خلال المباشرات الإدراكية المتوالية هو غموض اللون وإيحاءاته ، وليونة ملابس المصلين ، وصلابة البناء الحجرى للأعمدة ، وألق النور المنساب من الخارج ، وتلألؤ النور الساقط من القنديل ، وتنوع حركة الخطوط بين رأسية فى الأعمدة وأفقية فى المصلين والأرضية ، فإن التغير الدرامى قد حل بالعناصر ، وأضيف إليها فعل الخيال حيث ينجذب انتباه المتلقى نحو التأثير التكوينى العام ، ثم إلى تفاصيل الشكل ، ثم أوجه التضاد ، فالتكرارات ، وارجاع التيمات ، ثم ينتبه إلى التمثيل المكانى ، والشكل الذى جاء عليه تخطيط اللوحة ، ثم

الشكل فى صميمه ، ثم إلى الشخوص المصورة ، ثم إلى أفعال الشخوص وما يقوم بين كل هذه العناصر من علاقات وتداخلات ، فنبدأ فى الانفصال عن هذه العناصر التى قدمها لنا الفنان من حيث كونها مرسومة على نسيج لوحة إلى دخول « عالم المصلين ». ويبدأ التواصل بين ذواتنا وذوات المصلين باعثا نداء للوحدة والتوحيد فينا ، جاذبا إيانا إلى تلك اللحظة الحقيقية « للوحدة والتوحيد » حيث الرؤوس تتساوى صفوفا أمام نور الذات العليا .

ومن خلال المشاركة التأملية لكافة العناصر وكيفياتها الجزئية ومن خلال الضم والصهر الذى تقوم به عملية الإمداد تبرز « كيفية كلية » تضم فى ثناياها هذه الجزئيات دون أن تمحى فرديتها ، فهى ليست إلا المايسترو الذى يجعلها تقوم بدورها في الوقت المحدد وفى اللحظة المناسبة فى ترابط حميمي مع غيرها ، بحيث تبلغ الهدف فى خلق نوع من الهارمونى الذى يسرى خلال اللوحة كلها موحدا فى انسجام الكيفيات جميعها فتبدأ القيمة الجمالية فى الظهور والتحقق [(١)]

ولعلنا نستطيع القول بإن هذه الكيفية الكلية التى سرت موحدة فى انسجام كل كيفيات العمل هى ما يمكن أن نسميه « الخضوع المهيب ». وقد يذكرنا ذلك بما قاله ثيودور ليبس عن التقمص الوجدانى Empathy حيث تندمج الذات فيما يقدمه الفنان من عالم فنى ، بحيث إنها تتذوق العمل على مستويين :

١ – المستوى الخيالى الذى من خلاله يكون بمقدورها أن تخلق عالما جماليا مناظرا لعالم الواقع .

٢ – ومشاركة حسية حيث إنها تعيش لحظات العمل – وهنا الخضوع المهيب – حيث تؤدى نفس الأداء داخليا .

إلا أننا يجب أن نقول إن عليها أن تفعل ذلك شريطة ألا تفقد المسافة النفسية أى الموقف الجمالى الذى ينبهنا دائما أننا أمام عمل فنى (انظر اللوحة رقم ٥) لوحة الصلاة لمحمود سعيد .

٤ – التقييم والنقد :

وهنا نصل إلى المرحلة الأخيرة من الخبرة وهى تتلو الوصول إلى القيمة الجمالية وتحققها حيث يظهر فيها نوع من الإدراك العقلى الذى يستطيع أن يصدر الحكم بالقيمة ،

(١) Roman Ingarden : Aesthetic Experience and Aesthetic object p., 288

فالخبرة ليست خبرة إبداع قيمة جمالية بل هى أيضا - كما سبق أن قلنا - خبرة كشفية من خلال متلق لهذه القيمة وناقد لها . حيث يتم للذات نوع من القدرة على التركيب Synthesis أو القصد التقييمى لسلسلة المباشرات الإدراكية (١) .

وموقف النقد موقف هام من حيث كونه هو الذى يمنح الأهلية والكفاءة للعمل الفنى أو هو الذى يمنحه جواز المرور والعضوية فى عالم الفنون ، ذلك أن المئات قد يرون العمل كل يوم أو يدركونه غير أن معظم هذه الإدراكات قد تقصر عن أن تكون إدراكات وافية كافية له. فلا واحد من هذه الإدراكات بقادر - حتى عندما يكون قد حظى بدرجة عالية من المهارة - أن يجلى أو يبرز للعيان « عظمة » لوحة محمود سعيد مثلا ، إن العظمة والروعة والجودة ، لهى كلمات تقديرية ينطق بها المتذوق فى مرحلة النقد .

والواقع أن « العظمة » أو « الروعة » أو « الجودة » ليست إدراكا لحظيا خاطفا ، إنما هى إدراك يتطلب قدرات على التمييز ، واتساع الاهتمامات إلى الحد الذى لا يقف عند الشعور بالبهجة أو الرضى بالوصول إلى تحقق القيمة الجمالية ، بل إصدار حكم يحتوى الرضا والبهجة والقيمة الجمالية فى « مقولة تقييمية » هى عبارة عن الحاصل الإجمالى لكل المراحل السابقة .

والناقد قد يمتلك محكين :

الأول : « محك اختبارى للمثير » أى ما يبعثه الوسيط المادى الجمالى فى المشاهد من كيفية أو كيفيات حسية تحقق استجابة سوية .

والثانى : هو المحك اختبارى للعلاقة الداخلية الخاصة بالتوقعات الارتباطية المحكومة بقانون التداعى والإمداد والخبرة الثقافية وما تبعث عليه العناصر الحسية المكونة للوسيط المادى الجمالى (٢) .

وفى ضوء ذلك فما نجده - مثلا - فى لوحة محمود سعيد من ألوان وخطوط وأشكال هى أمور لها علاقة وصلة بالمحك الاختبارى للمثير ، أما تصوير المصلين منحنين فى خشوع. علامة على المحتوى الرمزى لمعنى العبادة أو الصلاة ، وجلال الصمت الذى يشيع فى اللوحة، وروحانية اللحظة ، كلها أمور لها صلة بالمحك الاختبارى للعلاقة الداخلية ، وعن طريق محكات التعلق والارتباط ، يتأتى للمرء أن يحدد ما الذى يكون فى النموذج النوعى للفن موضوعا للتقييم والتقدير .

(١) Stephen C. Pepper : The work of Art p., 30 .
(٢) Stephen C. Pepper : Ibid P., 36 .

وعلى أية حال ، فلعله من الملاحظ أن فكرة التعلق والارتباط - التى تضاف إلى فكرة الإمداد فى مرحلة النقد - توجب على المتلقى أمورا كما توجب أمورا على الوسيط المادى ، فعلى المتلقى (الناقد) أن يكون ذا أعضاء حس سليمة وفعالة كيما يستجيب للمنبهات الحسية الصادرة إليه من الوسيط ، أضف إلى ذلك أنه يتوقع من المتلقى أن يكون صاحب قدرات خيالية وحدسية وفكرية تجعله قادرا علي التمييز ، وعادة ما تتطلب مثل هذه القدرة على التمييز خبرة وعلما ، كما هى الحال - مثلا - عند الإصغاء للفروق الدقيقة القائمة بين الأوتار ، ودرجات التوتر النغمى فى الأصوات ، والتوتر الصبغي فى الألوان (١) .

وهكذا تتحول القدرة الحسية على التمييز تدريجيا إلى دلالات ثقافية روحية ، وأحيانا يتعذر الفصل بين التميز الحسى والدلالة الروحية (٢) ، إن الأذن الرهيفة والعين الفاحصة الباحثة ، والخيال المتقد ، والحدس المتبصر هى عادة أدوات مطلوبة لتحقيق الفهم الدقيق للعمل الفنى .

وفى ضوء ذلك يمكن القول أن موضوع مرحلة النقد هو الموضوع الذى يقع الإدراك به لشخص قد أضحى مشاهدا كفئا قديرا . بمعنى أنه يمتلك من القدرة على الاستجابة للإدراكات المتعلقة بالموضوع والمرتبطة به . فالمادة المتعلقة بالموضوع هى المحور الاساسى في المسألة . إن موضوع النقد ، هو ما نصفه بأنه العمل الفنى « العظيم » و هو ما يجمع وينظم تلك المواد المتعلقة بالموضوع والتى ينبه الوسيط المادى الجمالى إليها (٣) .

لعل هذا النمط من الخبرة يقرب دينامية بنيتها التى تتكون من مراحل متتالية ، صحيح قد تختلف هذه المراحل بأن تطول أو تقصر على حسب الموضوعات الفنية ، إلا أنها محاولة تقريبية لتفسير الخبرة الجمالية فى صيرورتها بإزاء عمل فنى محدد . ويبدو كما وضح أن الخبرة بنية يتناغم فيها العناصر المختلفة ، ويلعب كل منها فيها دوره المميز الذى يخلق منها وحدة .

فكيف تحققت وحدة هذه الخبرة ؟

يمكن أن نجيب بالقول إن وحدة الخبرة هذه التى مارسناها ، وفى كل الخبرات الجمالية تتحقق الوحدة من خلال عنصرين :

---

(١) Pepper : Ibid, P., 37

(٢) Pepper : Ibid, P., 36 .

(٣) Pepper : Ibid, P., 38 .

١ – السمة الشكلية للعمل الفنى Formal character of the art work

٢ – الكيفية الجمالية Aesthetic Quality

والسمة الشكلية للعمل الفنى ، كما قلنا فى الحديث عن أول عناصر الخبرة الناقل أو الحامل من أنها واقع مجسد لبنية Structured Reality ، هذه البنية تنقل إلىّ الخبرة الجمالية وتوضح لى خصائص موضوعية أو كيفيات مثل اللون ، والخط والكتلة ، والمسافة ، والفراغ ، والظل ، وبالانتباه يحول إدراكى الواعى هذه الكيفيات إلى وجود من نوع آخر ، فاللون الأبيض هو نور ، والخطوط المنحنية للمصلين هى خضوع ، أى أن الوعى يحول هذه الثروة من الأمكانيات إلى موجودات حية ، ومن ثم تتوقف الكيفيات عن أن تكون جوانب منفصلة ، وتصبح جزءاً من الوعى ، وأشعر بها فى تمام وجودها إذ إنها قد اتخذت حالة أنطولوجية مختلفة فى هذا الشعور ، ثم رأينا كيف ترابطت الخصائص الأخرى فى اللوحة معا فى شعورى كمعطى له شكل دال ، أى أن البنية التى أرشدت خبرة إدراكى الجمالى أصبحت بنية لخبرتى الجمالية ، هذا الترابط الذى توالى على نحو تعاقبى قادنى إلى الكيفية الجمالية التى خلقت جوا عاما atmosphere وهى الخضوع المهيب فى لوحة «الصلاة» وفى حدود هذه الكيفية حقق الوعى الموضوع الجمالى في الخبرة الجمالية .

وبذلك فإننا عندما نميز الخبرة الجمالية بوصفها موحدة Unified فإننا نعنى أن عناصرها متمازجة أو متداخلة inter - related ، هذا التداخل أو التمازج يضفى عليها « هوية مميزة » distinct أو شخصية تميزها عن الخبرات والحوادث والأشياء الأخرى [1] .

ولو تساءلنا : ما أساس هذا التمازج ؟

لقلنا إنه تناغم وانسجام كل عنصر مع غيره من العناصر ، فى علاقة محددة ، وفى هذه العلاقة يساهم العنصر فى السمة العامة للكل من ناحية ، ويحرز هو ذاته دورا خاصاً ودلالة فى حياة الكل . هذا التمازج للكل ينسج كيفية عامة تميز الكل . وتبرز الارتباط الدينامى للاجزاء والعناصر كل منها مع الآخر . وبذلك تصبح هذه الكيفية هى الإمكانية التى بثها الفنان فى العمل الفنى . وتظل هكذا إلى أن يأتى المدرك الماهر ذو الوعى الجمالى لتحقيقها وإبرازها إلى الوجود بوصفها قيمة يتم الحكم عليها . مع التنبيه على أن تلك

---

(١) Michael H. Mitias :" Unity of Aesthetic Experience p., 88 .

القيمة ليست مجرد الناتج المتحقق عن إدراك عمل فنى ، بل هى ايضا الصيرورة فى ذاتها process itself تلك التى تسرى فى أعطاف جميع مستويات النفس الإنسانية ، وتتفاعل معها وتمتاز بنوع خاص من لحمة الوجدان والعقل ، الوعى وما دون الوعى وتداخلهما [1]. أى أنها تلك الحالة التفاعلية التى تنشأ فى صميم عملية الخبرة الجمالية بين الذات والموضوع.

(١) Oleg krivisun : Art as a Phenomenon of Cultur P., 135 .

الفصـــل الرابع

الفن والمعرفة

الفن والمعرفة

مقدمة :

في هذا الفصل أجد أن من الضروري الخروج « بالتخصص » إلى مجال أرحب أطرح فيه السؤال عن علاقة الفن بالمعرفة ، من حيث إن المعرفة هي مجموع الأنشطة الإنسانية التي يبدعها الانسان خلال مسيرته التاريخية سواء أكانت فلسفية أو علمية .

ولعل ما يوضح إجابة السؤال بصورة دقيقة وجذابة معا ، أن نتخذ من الفن ركيزة جوهرية تحقق للإنسان غاية ضرورية ، فقد ثبت من خلال تاريخ الفن أن الفن رؤية يغلب عليها طابع حب المبدع لما يبدعه ، وهي رؤية تحقق للمتلقي نشوة ومتعة من نوع خاص ، فما الذي يسبب الحب الشديد الذي يبديه الفنان نحو ما يراه ؟ أهو الشيء أم الفكرة التي يحتويها أم كلاهما معا ؟ الجمال أم الحق ، أم كلاهما معا [1] ؟ ونفس الشيء ينطبق بالنسبة للمتلقي الجمال أم الفكرة التي أحدثت داخله النشوة والمتعة الخاصة أم كلاهما معاً؟ فقد ترسخت في أذهاننا تصورات تباعد ما بين التفكير الفني والتفكير التصوري ، حيث إن الجمال هو عيان حسي يدرك فورا وعلى نحو حدسي مباشر [2] . وفي المقابل قال ليوناردو دافنشي إن «الرؤية معرفة» ، لأنه اعتقد أن المثال والرسام هما المعلمان العظيمان في دنيا العالم المنظور [3] . وقد أجاب دوجلاس مورجان Douglas - Morgan عن السؤال : هل يمكن أن نستدل على أية حقائق من أعمال الفن ؟ بالإيجاب ، وقدم أمثلة توضح طبيعة المعرفة التي نحصلها قائلا : « من الرسومات الثابته الهولندية التي تصور ايدي الناس مقبلة على الأكل والشراب ، ومن الصور التي تعرض لما يجري اليوم يسعنا أن نعرف ماذا كانت عليه أزياؤهم التي كانوا يرتدونها ونوعية حياتهم التي كانوا يعيشونها ، ومما كتب موتسارت من موسيقى يمكننا أن نحيط علما بالآلات التي كانت في متناوله . ويمكن من الزي الياباني

---

(١) الكسندر إليوت – آفاق الفن – ترجمة جبرا إبراهيم جبرا – ص ١٣٩.

(٢) أرسيني غوليكا – الفن في عصر العلم – ترجمة د. جابر أبي جابر مراجعة شوكت يوسف ص ٢٢٨

(٣) إرنست كاسيرر – مقال في الانسان – ص ٢٥١ .

الـ Japanese haiku أن نلم بشيء ما عن نقاء أو صفاء الحياة التأملية [١] .أما هيدجر فقد وسع من مجال هذه المعرفة حيث ذهب إلى أن المعرفة « رؤية » بالمعنى الواسع للكلمة ، أى كشف لحجب الموجودات بما يستطيع المبدع أن يصغى إليه من حقيقة ، يقوم بتضمينها فى عمل يعرضه على جمهور المتلقين ليقوموا بدورهم بالإصغاء إلى نداء الحقيقة الكامنة فيما أبدعه الفنان وعرضه عليهم ؛ ومتى تم لهم هذا الاصغاء (التلقى) عملوا على استبقائه فى وعيهم ، وهذا الاستبقاء أو البقاء هنا إنما يعنى معرفة ، ولكنها ليست أفكارا أو معلومات ، بل إنها رغبة فى المشاركة فى رؤية الاشياء ونزع الحجاب عنها [٢]

ومن هنا فإن الفن سبيل من سبل الرؤية والمعرفة التى تتكامل بها وحدة الانسان وتنسجم من خلالها ملكاته ، التى يسعى الكثيرون - عن قصور - إلى تمزيق أوصالها وتفتيت وحدتها ، فالإنسان واحد فى كل ما يقوم به من أوجه النشاط سواء أكانت أوجه النشاط هذه علما أم فنا ، وسواء تأملنا الانسان على أنه آله أو على أنه ذات [٣] وهذه الذات تتأمل وتتألم . فالوجود الانسانى وجود مركب من عناصر مادية وروحية ، هذه التركيبة هى نفسها تقتضى تعدد أنواع المعرفة حتى يمكن لكل نوع من المعرفة أن يقابل أو يفى بحاجة عنصر من العناصر التى تتألف منها تركيبة الإنسان ، فكلنا - كبشر - نحتاج لمستوى فيزيائى من المعرفة يقابل الجانب الفيزيائى فينا ، وأيضا نحتاج لمستوى وجدانى من المعرفة ليقابل العنصر الوجدانى والروحى فينا ، ونحتاج كذلك لمستوى عقلى وفكرى من المعرفة ليقابل الجانب العقلى فينا ..... وهكذا

ولذا ، أعتقد ، أن الفن هو ذلك النشاط الذى يستطيع أن يوضح هذه الوحدة الإنسانية ، فالإنسان منذ وعيه الاول وهو يسعى من أجل الحقيقة ، تعددت أساليبه فى الحصول عليها ، فانتهى به الأمر إلى الحصول على انواعٍ من « المعرفة » فى أشكال متنوعة فلسفية ، وعلمية بل وفنية ، أما « الحقيقة الكلية » بذاتها فلا سبيل إلى بلوغها ، لأنها يقين ، واليقين ثبات ، وشلل للخيال ، وموت للانسان .

ولعل ذلك يفسر استمرار السعي الدائب للإنسان من تحقيق واقع أكمل وأجمل وانفع، باحثا عن مثال ، والمثال « كمال » يغرى بالسعى وراء تحقيقه وفي تحقيقه ، إثراء للواقع وإكمال له وإضافة إليه .

(١) Douglas n. Morgan : Must Art tell The truth P., 225 .

(٢) انظر : د. زكريا ابراهيم - فلسفة الفن المعاصر - ص ٢٦٩ .

(٣) ج. برونوفسكى - وحدة الانسان - ترجمة د. فؤاد زكريا - المقدمة .

وفى الحقيقة أن هذا « المثال الأعلى » لم يكن – كما يرى كثير من الفلاسفة – ذا طبيعة مختلفة فى كل عصر عن العصر الآخر ، على العكس من ذلك ، أرى ان طبيعة « المثل الأعلى » واحدة فى كل عصر ، فهو وحدة عضوية تحتوى المعرفة الانسانية كلها فى جوانبها المختلفة ، ذلك لأن التطور بمعنى تعاقب المثل العليا فى اشكال مختلفة ، يعنى أن الإنسان حين يتطور ، فهو يتطور فى بعد واحد ، فهل هذا طبيعي أو معقول ؟ بمعنى آخر ؛ ومن غير أن نجزم بفرض معين ، ما رأيك فى إنسان تكبر فيه رأسه ويتوقف الكبر في جسده ، فهو بلا شك إنسان شائه ، ولك أن تتخيل كبر اى عضو، وقصور الأعضاء الأخرى عن الكبر والتطور ، وبذلك يكون فى مقدورنا أن نقول أن الإنسان قد ركب على نحو يقتضى للمحافظة على جماليات الشكل فى هذه التركيبة التى بنى عليها أن يكون النمو فيها نمو للكل وفقا لنسبة وتناسب . وهذا ينسحب بدوره على « البنية الداخلية » ، فإذا نظرنا إلى مركباتها العقلية والوجدانية والنفسية لوجدنا أن نفس القانون الحاكم للبنية الخارجية يجب أن يحكم هنا أيضا ، فالتطور يجب أن يتم وفقاً « لنسبة وتناسب » وإلا أدى إلى « مسخ » شائه للبنية فى حالة نمو جانب على حساب أخر . ولقد تنبه افلاطون قديما إلى ضرورة أن يكون التطور فى البنية الداخلية هو تطور شامل للكل ، فأوصى بل وحذر من التركيز على التربية البدنية وحدها دون العقل أو الروح ، حيث تخلق أناسا غلاظ القلب ، أقوياء بلا عقل ، كما حذر من التركيز على النمو الروحى وحده بالموسيقى والشعر ، فهذا بدوره يخلق أناسا مخنثين ، وإنما أكد على نمو الجوانب المختلفة وفقا «لنسبة وتناسب» ، حقا إنه أعلى من شأن العقل ، إلا أن هذا العقل لا ينمو وحده ، فهو ينمو من مجموع الخبرات المتلقاة بدنيا ووجدانيا ، ثم يقوم بالتنسيق بينها والمحافظة عليها والتنظير لها ، بمعنى أنه يعتمد عليها ويأخذ منها ، وايضا يوجهها لكن دون أن يمحقها أو يلغيها .

وفى ضوء ذلك نستطيع القول إن التطور يجب أن يكون شاملا للكل ، لكل جوانب المعرفة التى تقابل كل جوانب الانسان ، ومن ثم فالمثل الأعلى بدوره هو فكرة «الإنسانية النامية وهذا المثل الأعلى يحتوى فى داخله كل ألوان معرفتنا ، التى بدأت بواسطة الخيال الجامح للإنسان البدائى على هيئة « صور » يضم فيها أجزاء هذا العالم وتفصيلاته ، ثم استخدمها عمليا دون أن يحدد أو يضع فاصلا بين ما هو نظرى وما هو عملى أو منطقى يجمع بينهما ، فالنظر والعمل معا فى « فعل » أو فى عمل . ولعل هذا ما أدى بالماركسيين إلى ان يفسروا نشأة الفن واللغة والعلم انطلاقا من العمل .

ومن هنا سينصب اهتمامى على بيان الفن بوصفه رؤية شاملة للكل تنبثق من خلالها الفلسفة والعلم ، وذلك عن طريق شرح العلاقة التكاملية التى تجمع بين ألوان المعرفة الإنسانية المختلفة ، بحيث تؤدى إلى وحدة الانسان وبالتالى إلى فاعليته وسعادته ، فعلى سبيل المثال ، ما من عصر من العصور حقق ما حققه عصرنا الراهن من إبهار علمى وتفوق تكنولوجى ، ومع ذلك ، فإن العلم متهم ومدان لأنه لم يحقق « النسبة والتناسب » فى النمو الشامل للكل ، فلقد نما العقل بالفعل ولكن اضمحل الوجدان ، وأنزل بالبدن أمراضا هى نتاج تقدم العلم « السرطان ، تلوث البيئة » هذا التطور ذو البعد الواحد ، الذى ادى إلى جفاف الوجدان واختزال الإنسان إلى رقم أو معادلة إلى محيط كيميائى أو بيولوجى أو آلة . يجب أن يدفعنا إلى العمل على إعادة توازنات البنية الإنسانية واستنقاذ سعادة الانسان المفقودة ، وروحه المغتربة فى عالم أبدعه عقلا ، فتمرد عليه ووقف أمامه غولا مخيفا ، اكثر رعبا من تلك الحيوانات المنقرضة التى صارعها من زمن بعيد .

ولذا أعتقد أن الحل ليس الفن وحده كنشاط نوعى ، ولكن إعادة التوازن بين مستويات المعرفة ، لتنال من هذا التوازن عناصر الانسان احتياجاتها . ونرى الحقيقة فى كل جنباتها المختلفة ، فالحقيقة غير متجزئة ، وعدم تجزئتها منعكس فى وحدة الوعى الإنسانى وفى جماعية الشعور بها . فالحقيقة ليست هى ما يقوله العلم أو الفلسفة أو الفن كل على حدة ، إنما هى كائن يتحدث بعدة لغات وفى كل لغة ينطق بنفس الشىء ، وفينا من يستطيع أن يفهمها علما أو فنا أو فلسفة ، وإذا تصورنا هؤلاء جلسوا معا لمناقشتها ، فسيرون أنها قالت نفس الشىء بصيغ تعبيرية مختلفة ، ولذا فهى تريد عملية وعى جماعى .

ويبدو أن هذه الحقيقة الواحدة ذات الأوجه المتعددة هى بدورها المحددة للهوية الثقافية للمجتمع ؛ فالثقافة فى أحد تعريفاتها هى العملية التى تحتوى معايير وقيم الحكم والادراك أو التنبؤ Predicting أو التوجيه acting [(١)] بمعنى آخر هى تلك الظاهرة التاريخية التى تحتوى مجموع القيم المادية « منجزات العلم التكنولوجية » والقيم الروحية (العلم فى جانبه النظرى ، والفلسفة والفن) [(٢)]

ولعل أهم عنصر يحقق جوانب هذه الوحدة المعرفية والذات الإنسانية المتكاملة ، هو الخيال ، فالخيال – كما يؤكد برونوفسكى – فى مواضع شتى من كتابه « وحدة الإنسان » على أن رجل العلم لا يقل عن الفنان احتياجا إلى الخيال والتجاء إليه ، ويزيد على ذلك أن

(١) Janet Walf : The Social Production of Art,Introduction .

(٢) Adctionary of philosophy ed., ByM. Ross - Nthaland, P., 106

لغة العلم ليست كاملة الوضوح والدقة إلى الحد الذى نتصوره ، بل إن فى هذه اللغة قدراً من الإبهام يستغله الخيال لكى يكتشف مجالات جديدة للمعنى فى المفهومات العلمية التى يشيع استخدامها بمعان ضيقة . وهكذا يعمل الخيال على توسيع نطاق اللغة العلمية على الدوام على أن الهدف النهائى لكل كشف جديد فى العلم هو تخفيف الغموض والإبهام لأن القضاء التام على هذا الإبهام مستحيل ، وهنا يكمن الفارق الأساسى بين وظيفة الخيال فى العلم وفى الفن ، فالفن يعمل على الاحتفاظ بهذا الغموض فى لغته ، بل ويستمد منه قوته ، وبفضل احتفاظه بهذا التوتر يساعدنا على معرفة أنفسنا من خلال معرفتنا للآخرين (١)

وفى الحقيقة يمكن أن نفسر الغموض الذى يرى برونوفسكى أن الفن يحتفظ به بأنه يعود كما سبق أن قلنا إلى أن الحقيقة ملك للجميع ، يفسرها ويعبر عنها الفنان والفيلسوف ورجل العلم كل بلغته . فالفنان اتساقا مع أولوية وسائله وهو الحدس يحدد لنا منطقة الحقيقة ، ويقدم لنا الموقف بما وضح فى وعيه وما لم يتضح ، فما وضح يعبر عنه باللغة وما لم يتضح يعبر عنه بالرمز ، أما العالم فهو يستخدم العقل الذى يستطيع أن يحدد مصطلحاته فى لغة واضحة وأن يستنطق الظواهر ، بصوت عال وواحد وفى عبارات يفهمها الجميع ، فتكون بذلك المعرفة موضوعية ، يستخدمها ويستعين بها الجميع بطريقة واحدة ، أما فى الفن فالمعرفة يغلب عليها الطابع الذاتى ؛ معايشة لداخل الأحداث والوقائع والأشخاص . ولعل هذا ما تكشف عنه التراجيديا من خلال ما يعانيه أبطالها من صراع يبصرنا بنوع من المعرفة يمكن أن نسميها معرفة قيم الحياة حيث تصور التراجيديا أبطالاً تعوزهم الحكمة وتعميهم كثيرا ذاتهم المتضخمة التى تحجب عنهم رؤية العالم ودهاء التاريخ.

إلا أننا – فى النهاية – نحتاج لرؤية الحقيقة فى كل تجلياتها ، وتحتاج جوانبنا الروحية والعقلية والمادية إلى أن تشبع كل ما يخصه حتى يتم لها التوازن والوحدة والتناغم ، وهذا ما نسعى إلى توضيح كيفيته فى هذا الفصل .

شمولية الرؤية الفنية :

خُلق الإنسان مع الطبيعة ، كجزء منها ، وعاش زمنا طويلا كائنا بيولوجيا لا يختلف عن غيره من الكائنات ، وفى لحظة ما من لحظات الزمان ، حدث ما آذن ببدء التاريخ البشرى . فما هو هذا الحدث وما طبيعته ؟ على الأغلب أنه كان إحساس الانسان بضياع هويته ، وانسياحها فى اشياء العالم ، هو ذلك الذى أشعل الفتيل ، فانفجر خيال الانسان

(١) ج. برونوفسكى – وحدة الانسان – ترجمة د. فؤاد زكريا – ص ٣ ، ٤ .

فى عمله باحثا عن تميزه ، وهذا ما يؤكده – إريك فروم – من أن لحظة ظهور الانسان ترتبط بعلوه عن الطبيعة ، وبقدرته على تجاوز القيود الغريزية ، وفاعليته فى التأثير فيما حوله ، وتمام بصيرته وخياله ووعيه بذاته (١) . فهل كان هذا التمييز نعمة أم نقمة ؟ ليس هذا موضع الإجابة الآن ، إنما الأحرى أن نصف ما حدث فى رحلة السعى وراء التميز والسيطرة على الطبيعة رحلة سعيه من أجل التحول من آلة بيولوجية إلى ذات كيف تمت ؟

مما لا شك فيه ، وما أكده علماء الأنثروبولوجيا ، وتاريخ الثقافات أن الإنسان يختلف عن غيره من الكائنات الحية فى وعيه بحركة العالم وتغيره من حوله ، ففى حين تجهد كل الكائنات الحية نفسها كى تستقر مع محيطها ، وكل إمكانية التغير لديها منصرفة للنضال من اجل البقاء والمحافظة على الذات فى عالم معرض للتغير ومعاكس لحاجاتها ، نجد أن طاقة التغير فى محيط الانسان هى الشرط الطبيعى لحياته ، فالأساس بالنسبة للانسان هو الحياة فى أوضاع متغيرة (٢)

ومن هنا فإن لحظة وعى الإنسان بالحركة والتغير فى الطبيعة هى لحظة انفصاله عنها ، ولو تساءلنا كيف تم هذا الوعى بالحركة والانفصال معا لكان للخيال الفنى دور كبير فى الاجابة عن هذا التساؤل حيث تتحدد وظيفته أساسا بصنع صورة ليست موجودة بالفعل ينبذ فيها اشياء ويدخل اشياء أخرى ، اى أدخال النظام فى عشوائية وفوضى الأشياء من حوله ، وهذه الصورة هى مقدمة « للصورة الفنية » بمعناها الاصطلاحى الذى تحدد فيما بعد حيث لا تخرج عن أن تكون ذلك «الكل الشامل للعناصر المتجانسة وغير المتجانسه فى شكل ذى معنى مكتمل» ، وأما هذه اللحظة الذى قام فيها الإنسان بعمل ذلك فهى اللحظة الجمالية التى تحددت فيما بعد فى أعمال فنية متمايزة .

وهكذا فإن اولى لحظات وعى الإنسان ذات علاقة مباشرة بالإدراك والاستيعاب الخيالى للعالم ، ذلك لأنه لم يكن لدى البشرية فى بدايات خروجها من الحالة البيولوجية ووعيها بحركة العالم وتغيره حولها ما هو أيسر وأكثر عفوية من التشبيه والمقارنة المباشرة. ففى اشياء الطبيعة وظواهرها كان الإنسان وقت ذاك يرى النفس والإرادة ، مثل ما كان يرى فى افعاله ، تجسيدا لتدخل قوى الطبيعة على حين أن الإنسان المعاصر لا يتعرف على

---

(١) ايريك فروم – المجتمع السوى – بقلم د. عزت حجازى – المجلد التاسع ، تراث الانسانية ص ٩٦ .

(٢) مدخل إلي السيموطيقيا – مجموعة مقالات وابحاث ، اشراف سيزا قاسم ، نصر حامد ابو زيد ص ٣٠٨ من مقال يورى لوتمان– وبوريس أوسبسكى – حول الآلية السيوطيقة للثقافة – ترجمه د. عبد المنعم تليمة .

النـاس والطعــام والطبيعة بشكل مبــاشر بـل عبر سلسلة لا نهائية معقدة من الحلقات الوسيطة [١] ، ونعود للإنسان البدائى فنقول إنه أصبح نتيجة وعيه بانعكاسات أشياء الطبيعة وظواهرها كيانا متحركا يتوجه ابدا إلى الطبيعة تارة ، وإلى متطلبات العمل الإنسانى تارة أخرى ، ولم يكن الإنسان فى هذه الفترة يحفظ شيئا فى ذاكرته بتخطيط مقصود ، بل كان يتصرف تبعا لباعث مباشر لنزوع عفوى ، وفى لحظة تماسه مع الشىء تظهر صورة الشىء نفسه وصورة الفعل كتجسيد للفكرة ، اى كتصور للشئ ، فهناك ثمرة يراد قطفها من فوق شجرة عالية ، فبعد سلسلة من التجارب الفاشلة من القفز وغيره من الأساليب يلجأ الانسان إلى عصا يمسك بها ليزداد طولا ويوقع بالثمرة ، فما هو الجديد فى هذه الخطوة بعد أن ضم عناصر الموقف فى صورة ؟

إنه اكتشف الممكن مما هو متاح من وسائل ، فجاءت الأداة ، وبالتالى القدرة على الموازنة بين شىء وآخر وتحديد فائدة كل منهما ، وباستخدام الادوات لا يعود شىء مستحيلا من ناحية المبدأ [٢]

والحقيقة أن النقلة من « التصور الخيالى » إلى إبداع « الأداة » كشفت عن أن فى الإنسان ذاتا غير آلية ، وذلك بالنظر فى أفعال الانسان التى يتمها بخبرته لا بالنظر داخل آلية مخه ليتم لنا معرفة كيف تحول الخبرات إلى معرفة ، فسنجد أن الأساليب التى يتبعها الإنسان لاكتساب المعرفة لا يمكن أن تصاغ كلها صياغة شكلية ، فالرسائل التى يتلقاها من عالمه الخارجى ومن عالمه الباطنى لا تؤثر فيه كأنها ثقوب فى شريط أو علامات ممغنطة منطبعة عليه ، بل إن مجموع انطباعاته الحسية ، وذكرياته المختزنة من الماضى وتفاعل الفكر فيما بين هذه وتلك يشتمل على نوع من المعرفة لا يمكن صياغته فى رموز وكأنه المدخل الجديد لآلة من الآلات [٣] بل على العكس هناك ذات تنمو وتتغير من خلال اكتساب خبرات . وهناك أيضا عالم يكتشف ، ويتسع ، ويتبلور ويمثل مصدراً للخوف والاضطراب بظواهره المختلفة ، الفيضان ، والعواصف ، والزلازل والبراكين ، ومن خلال المواجهة بين الذات (وليس الآلة) (والموضوع (العالم بظواهره المختلفة) تنشأ الرغبة فى السيطرة على هذا العالم ، ومن هذه الرغبة تتضح العلاقة المعرفية بينهما ، فما هى طبيعتها؟

(١) غيورغى غاتشف – الوعى والفن – سلسلة عالم المعرفة – ترجمة د. نوفل نيوف ص ١٣ .
(٢) إرنست فيشر – ضرورة الفن – ص ٢٦ .
(٣) ج. برونوفسكى – وحدة الانسان – ترجمة د. فؤاد زكريا – ص ٣٧ .

تتضح طبيعة العلاقة المعرفية بين الذات والموضوع من خلال تحليلنا لها ، فالطرفان غير متكافئين ظاهريا ، هناك عالم متغير ، متعدد العناصر ، ملىء بالأخطار ، وهناك ذات تمتلك القدرة على صنع الصور بواسطة الخيال ، وتحويل هذه الصور إلى أداة تسيطر بها الذات على الطبيعة التى تهدد مسار حياتها بالفوضى او الخطر ، فالعلاقة المعرفية إذن علاقة تضايفية ، بمعنى أن الإنسان لكى يعرف على ماذا ينبغى أن يسيطر ، يجب عليه أن يعرف لماذا ومن أجل ماذا يسيطر ؟ وهنا يبدأ فى معرفة « ذاته » وأهمية حماية تلك الذات من الخطر ، وأهمية تنمية ملكاتها لأكتساب المزيد ، وأهمية تطويرها حتى تكتمل استعداداتها وتسعد ، وهنا تنشأ النظرات العقلية والنفسية فى بداياتها « من أنا » « وماذا ينبغى على أن افعله لأعيش واتكيف مع هذا العالم » وفى نفس الوقت يتجسد الطرف الأخر بكل ظواهره ووقائعه وأحداثه (اى الفيزياء) ، ومن تفاعل خبرات الذات مع الموضوع تظهر الصورة العلمية فى صورتها الأولى ، لأن الصورة العلمية باسرها ليست سوى تجميع واسع الأفق لكل الخبرات ، ولعل هذا القول يوضح الطابع العلمى لهذه الصورة الأولى للعلم ، وهذا حقيقى ، فنحن لا نستطيع أن نسلك عمليا دون أن نكون صورة ضمنية للعالم تكون جزءا لا يتجزأ من سلوكنا (١)

وهكذا فعل الانسان الاول ، مارس عمله على الطبيعة وفقا لتشكيل خبراته فى نظرة مترابطة لا حسب نوبات مفاجئة متقاطعة ، ولكى يحكم السيطرة جاء تشكيله للاداة أو التكنولوجيا فى صورتها البدائية .

وهكذا كانت الوظيفة الأولى للفن ، هى وظيفة معرفية ارتكزت على مبدأ المغايرة ، مغايرة وتمايز الانسان عن الطبيعة (٢) ، ثم قدرته على تشكيل « الصورة » . وفى هذه الصورة كانت الفكرة تسيطر على المادة بواسطة أداة أو فعل ، وتشكلت الأداة وفقا لشكل جمالى ، وتحقق للفن جانباه الضروريان والمستمران إلى الآن : فكرة أو معرفة أو انعكاس ، يتجسد من خلال النشاط الإبداعى فى منتج محسوس .

ولعلنا نلاحظ هنا أن الفن فى صورته الأولى - ارتبط بتشكيل المادة غالبا . تارة كاداة للعمل وتارة أخرى كسلاح ضد ظواهر الطبيعة وحيواناتها كما أوضحت فى الفصل الاول . وبالاداة حاول الانسان أن يسيطر على الطبيعة ، إلا أن علم الأداة لا يبدأ من القمة ،

---

(١) المرجع السابق - ص ٤٢ .

(٢) هربرت ماركيوز : البعد الجمالى - ترجمة جورج طرابيشى - ص ٢١ .

فهو يصنع أدوات تحقق شيئا وتقصر عن تحقيق اشياء ، وبالتالى فإن حلم السيطرة فى حاجة إلى إكمال ، ومن هنا يعود مرة أخرى إلى أعمال الخيال ومع استمرار حركة البناء والتغيير فى العالم المحيط ، ومحاولة السيطرة على الطبيعة بواسطة الأداة فى شكلها العلمى والفنى ، وتراكم الخبرات المختلفة التى نشأت عن العلاقة المعرفية بين الذات والموضوع وتطور جهازه الذهنى والعصبى تبعا لذلك - كما سبق أن اوضحت - استطاع الانسان أن يخلق محيطا أجتماعيا ، وهذا المحيط الاجتماعى مثل المحيط البيولوجى هو الذى يجعل الحياة ممكنة لا من حيث هى حياة عضوية ، وإنما من حيث هى حياة اجتماعية . غير أن هذه الحياة الاجتماعية الثقافية لابد أن تتضمن فى ذاتها آلية بناءة دائبة وهذا ما تنجزه اللغة الطبيعية ، فاللغة هى التى تمنح اعضاء الجماعة طاقتهم الحدسية التى تدرك البناء عندما يتحول عالم المدركات المفتوح إلى عالم محدد بأسماء (١)

ومن هنا نشأت أعظم أداة من أدوات الإنسان للسيطرة على العالم من حوله ، لكنها ليست « أداة عمل » كأدوات الانتاج إنما هى أداة أعم ، تقف وراء العمل الاجتماعى كله ، وهى ليست نتاجا طبيعيا ، بل هى نتاج اجتماعى ، يمثل تطور رحلة الانسان بعالمه الاجتماعى وعلاقاته (٢)

وفى الحقيقة أن اللغة فى مراحلها الأولى كانت ما يمكن أن نسمية لغة إشارية ثم تطورت إلى لغة شيئية ، تصويرية ، حيث تحدد الشىء ، كما تفعل الكاميرا الفوتوغرافية ، وارتبطت فى بدايتها بالحاجات الغريزية ، حيث كانت عبارة عن اصوات وصيحات خوف أو رضا ثم ارتبطت بتحديد الأشياء فى حركتها الواقعية ، ومع التطور الروحى للإنسان ، ونضج ملكاته النفسية والعضوية أدى به إلى أن يتأمل « الأخر » الذى يواجهه على نحو مغاير ، وخاصة بعد قصور الأداة - التى صنعها عن التحكم فى ذلك الآخر (الطبيعة) - وسواء كانت الاداة عملية أو لغوية - حيث مثل أمامه عالم غريب ، رغم أنه من صنعه فشعر بالاغتراب ، فابدع الاسطورة ، ليطوع اللغة ويخلق بها عالما يعبر به عن ذاته حيث كانت اللغة فى مرحلتها الأولى قادرة فقط على الوفاء بوظيفتى الإعلام والإخبار ، ثم استطاعت عن طريق الأسطورة أن تقوم بوظيفتى التصوير والتعبير ، فاللغة - كما تقول سوزان لانجر هى الأداة الأولى للتعبير التصورى Canceptual expression (٣) بمعنى أن بها نحدد أشياء

(١) يورى لوتمان - بوريس أوسبنسكي - حول الآلية السيميوطقية للثقافة - ترجمة د. عبد المنعم تليمه من كتاب مدخل إلى السيموطيقا - ص ٤٩٧ .

(٢) د. عبد المنعم تليمه - مقدمة فى نظرية الأدب - ص ١٧ .

(٣) Susann Langer : The Cultural importance of Arts, p., 89

الواقع بكلمات تمثل أفكارنا وتصوراتنا عن هذه الاشياء . ومن ذلك نمت طاقة التجريد والقدرة على الرمز ، وكانت الأسطورة فى هذه المرحلة تخطيط واقع منشود ، يأمل الانسان فى تحققه ، بعد أن قصرت الآلة عن أن تحققه . وذلك بواسطة الرمز الذى هو نزوع بشرى إلى تنقية الخبرة من الجزئية والفردية المباشرة ، ونزوع بشرى إلى التحرر من قيد الزمان والمكان (١)

وفى الحقيقة أن الاسطورة لعبت دورا أساسيا فى النهوض بمستوى الرمز واثراء دلالته من مجاز ، وأخيلة ، صاغت العالم نقيا شفافا ، ومكنت الأسطورة - من خلال ذلك اللغة من أن تكون لغة أدب وفلسفة وعلم .

وفى الواقع إذا فحصنا الأسطورة سنجد أنها تحوى فى اعطافها تأمل الفيلسوف وتجريب العالم وإبداع الفنان ، وبها ومن خلالها وقف الإنسان الأول بإزاء العالم الطبيعى معتدا بذاته وإرادته واختياره ، مكتشفا حقيقة ذاته أنها قادرة على احتواء العالم بهذا الخيال المبدع . بمعنى أن الاسطورة لم تكن كما يراها الكثيرون فوضى أو كتلة لا شكل لها من الأفكار المبعثرة ، بل العكس تماما ، فهى الرحم الذى أحتوى كل بذور أنشطة الإنسان المختلفة والتى تطورت متمايزة بعضها عن بعض - دون أن تنفصل عن وحدتها الأولى - فتجسدت فنا ودينا وفلسفة وعلما لكل منها لغته التى تعبر عن معرفة واحدة هى المعرفة الإنسانية ، وتسعى من أجل بلوغ هدف واحد هو سعادة الإنسان وارتقائه . فما زالت العلاقة بين الإنسان وعالمه تحكمها نفس الدوافع والغايات التى حكمت العلاقة قديما بينه وبين عالمه، فإذا كانت الدوافع التى أدت بالإنسان الأول إلى خلق الأسطورة هى دوافع تحقيق ذاتيته والتكيف مع عالمه ، فإن دوافع إنسان العصر الحديث هى تحقيق فرديته التى ضاعت داخل الأشكال والأنظمة السياسية والاقتصادية ، وأدت إلى اغترابه وتحويله إلى شيء ، وإذا كان موضوع الفكر الأسطورى هو السيطرة على مخاطر الظواهر الطبيعية من حوله ، فإن موضوع فكر الإنسان الحديث سواء كان علميا أو فلسفيا أو فنيا هو درء مخاطر التكنولوجيا وتحقيق المعادلة الصعبة ، أى الاستمرار فى التطور العلمى الذى لا مناص عنه وتحقيق توازن الانسان وتناغمه مع نفسه ومع ما أبدعه .

---

(١) د. عبد المنعم تليمة : مقدمة إلى نظرية الادب - ص٢٧ .

لعل ما سبق يوضح ما أهدف إليه من إثبات وحدة المعرفة الإنسانية على اختلاف أنواعها الفنية والفلسفية والعلمية ، لأن من يمارسها جميعا هو الانسان ، والانسان واحد فى كل انشطته كما سبق أن قلت ، وكلما حاولنا فصل المعارف بعضها عن بعض ، فصلنا بين ملكات الإنسان وفرقنا وحدته ، فزدنا من غربته وشقائه ، ولذا سأحاول أن أوضح فيما بعد مدى التكامل بين جوانب المعرفة الإنسانية ، مستخدمة فى ذلك آلية محركة لهذا التكامل وهو الفن لأنه كما سبق أن قلت هو الرؤية الخلاقة التى تسرى فى كل الأنشطة بما نمتلك من حدة خيالية وبصيرة حدسية هى بدورها العنصر الموحد للجوانب المعرفية المختلفة .

الفن والفلسفة :

وجريا على ما ذهبنا إليه من أن الفن رؤية شاملة لكل الأنشطة الإنسانية ، بدأت بإدراك التغير فى الاشياء المدركة ، ولما كان هذا الإدراك يتم بحواسنا ، ولما كانت حواسنا عاجزة عن استيعاب التغير فى عمومه ، قام الإنسان الأول بتثبيت الحقيقة المتحركة ، وجمد الاشياء فى صور وعلاقات ثابتة ، لتصلح له فى الاستخدام اليدوى ، وحين عجزت الأداة عن تحقيق غاياته فى السيطرة على العالم المتغير من حوله ، فلجأ - كما قلنا للخيال مرة ثانية - وصنع الأسطورة بعد تطور اللغة وإتقان وسائلها ، والأسطورة فى بدايتها كانت ترتكز على نمو ملكتى التجريد والتعميم ، فالتجريد هو القدرة على تخليص الصفة المشتركة بين مجموعة من الجزئيات والأشياء ، والتعميم هو إطلاق هذه الصفة المستخلصة على كل الجزئيات أو الأشياء التى تشترك فيها [1] . وبهذا المعنى يظل التجريد والتعميم مرتبطا بالحاجة العملية والخبرة البشرية ، ويتجلى العالم للإنسان فى حدود هذه اللغة وهذه المفاهيم العملية ، فالأسطورة فى صورتها الأولية كانت من صنع الخيال الذى يفى بالحاجة العملية للإنسان فى الصيد ، والزراعة ، والأخصاب مستخدما فى ذلك ألوانا من الفن ، (تصوير ، رقص ، غناء أدعية) ، ومع ذلك لم يعوزها الخلق والإبداع لما ليس موجودا وهو الجانب الفنى فيها ، ومع تطور الملكات الفاعلة فى الإنسان من ذهنيه وعصبية ، وتراكم الخبرة ، أكتمل للعقل أداء دوره النظرى ، ومما لا شك فيه أن الأسطورة مهدت للفلسفة وخاصة عندما تراكبت وانتظمت فى شعر تأملى قدم للإنسان نظرة كلية لعالم أخر خيالى يطابق فيه عالم الطبيعة وعالم الإنسان ، فكما أن للبشر نفوساً ، فللطبيعة أرواحاً تسرى بين ظواهرها مكونة آلهة فى أشكال متعددة تفعل كما يفعل الإنسان فى زواجه وحياته وصراعاته ، من هذه النظرة الكلية - بعناصرها المتعددة - التى قدمها الخيال الناشط فى الأسطورة ، انبثق العقل الفلسفى باحثا عن « العلاقات الترابطية » بين الأشياء ، ولقد تحدد ذلك فى مطلبين .

---

(١) د. عبد المنعم تليمة . مقدمة فى نظرية الأدب - دار الثقافة للطباعة والنشر ص ٢٣ .

(أ) رد الكثرة إلى واحد أو الكل إلى واحد من واقع الحرص على عدم تسرب أجزاء الخبرة.

(ب) تحليل الخبرات المتحصلة من الخيال على شكل كلى ، وردها إلى عللها الأولى التى تفسرها .

هكذا أنبثقت النظرة الفلسفية من الكم الكلى الذى قدمه الخيال ، ومن النظرات الميثولوجية والتأملية التى تجسدت فى لغة تتميز بالرمز والمجاز والغموض ، فكان ذلك أول مظهر من مظاهر التكامل ، أى واقعة اكتشاف الفن للفلسفة أو بعث الفن للفلسفة إلى الوجود. فالفن بواسطة الأسطورة قدم الصورة الإجمالية الكلية ، وقامت الفلسفة بتحليل وتنقية هذه العناصر فى مذهب ومنهج أكثر وضوحا ، وأكثر دقة . وبذلك يمكن القول – مع أدورنو – أن ثمة تشابكا وتداخلا بين الفلسفة والفن من حيث مضمون الحقيقة ، إلا أن الحقيقة الخاصة بالعمل الفنى لا تشبه تماما تلك الحقيقة الأخرى الخاصة بالمفهوم الفلسفى[1] الذى يكون اكثر دقة ، وتحديدا ، ووضوحا .

ولعل هذا ما وضح فى الفكر الفلسفى قبل سقراط حيث تشكلت الرؤية الفلسفية وفقا لمبادىء جمالية حيث تجمع الرؤيتان المميزات والخصائص الفنية والفلسفية من حيث الكثرة إلى وحدة ، والمنظور الخاص الذى يتخذه الفيلسوف ، فهذا الطابع الذاتى هو ما يدنو بالفلسفة إلى الفن ، فإذا كان كل علم جديد يستبعد تماما ما سبقه بل ينفيه ويصبح القديم جزءا من التاريخ لا اكثر ولا أقل ، فإن كلا من تاريخ الفن وتاريخ الفلسفة يحتفظ بحيويته ومعاصرته مهما بعدا عنا تاريخيا ، فلا يستطيع فنان أن يبدع دون أن يملأ ذاته من تاريخ الفن الذى يجيده أكان تصويرا ، أو شعرا ، أو موسيقى ، كما لا يستطيع أن يتفلسف إنسان إلا بالجلوس على مآدبة الفلاسفة والتحاور معهم . ولكن اذا كانت الفلسفة بهذا الطابع الذاتى ، والانتاج المتفرد لكل فيلسوف أشبه بالفن ، فهى ايضا تشبه العلم من حيث أن كلا منهما يستخدم مقولات ومناهج بطريقة واعية تتزايد يوما بعد يوم ، وتتسع دوائرها باستمرار[2]

فإذا كان ذلك اول مظهر من مظاهر تكامل الفن والفلسفة وفعاليتهما معا ، فإن هناك صورة أخرى للتكامل ولكنها اتخذت شكلين :

---

(١) Theodor Adorno : Aesthetic theary, P., 189 .

(٢) د. زكريا ابراهيم – مشكلة الفلسفة – ص ٢٠٨ .

(أ) شكلا صراعيا (ب) شكلا تجادليا

أولا الشكل الصراعى :

ففى فترة لاحقة أستقرت للعقل ملكاته الفلسفية ، ونحت نحو الاستقلال ، ولم يعد ينتظر أن يقدم له الفن تلك « الكلية » التى يقوم هو بتحليلها وتحديد عللها ، فقد اصبح العقل نفسه مصدرا لانتاج كليات ولكن الفيلسوف وهو بصدد تشييد هذه الكلية وجوديا أو معرفيا أو قيميا بواسطة العقل ، يستشعر نقصا فيما يقدمه العقل من حلول وبناءات ، نقصا يتضح فى اخفاقه فى الإلمام التام بعناصر « الكلية » فيلجأ الفيلسوف إلى عرض المشكلة برمتها على ملكة أخرى ولتكن الملكة الوجدانية ليستمع إلى التعبير أو التصوير الفنى للمشكلة وليحقق من ذلك تحصيل صورة أكثر عمقا لمذهبه الفلسفى أقرب إلى الاكتمال حيث إنها صورة صاغها العقل والوجدان معا ، وبذلك يجد العقل تفسيرا له فى الوجدان . كما أن الوجدان يجد تفسيرا له فى العقل ، واعتقد أن عمل الأستطيقا منذ أفلاطون – بداية التناول للجمال كمفهوم نظرى – كلها محاولة لتفسير الوجدان عقلا ، أو سبر أغوار العقل وجدانا .

ولعل طبيعة الفن من حيث كونه رؤيه ابداعية شجعت الفيلسوف على أن يلجأ إليه . فالفن من حيث كونه رؤية يعكس موقف مبدعه حيال الوجود فى إبداع ما ، والابداع بدوره يتضمن أولا الكيفية أو السبيل الذى تحتاجه الرؤية ، أى كيف استوعب الفنان وحلل وأضاف وركب بواسطة أداة من أدوات المعرفة حسية أو عقلية أو حدسية أو من خلالها جميعا عمله ، وثانيا التجسيد الذى يحتوى الحكم بالقيمة من خلال الآخرين .

وبذلك التفسير تتداح الرؤية الفنية فى مجالات الفلسفة الثلاثة :مجال الأنطولوجيا ، والأبستمولوجية ، والأكسيولوجيا ، ويؤدى إما إلى أن تصطبغ رؤية الفيلسوف بالصبغة الفنية أو العقلية فهذا برجسون الذى لم يكتب كتابا خاصا فى الفن ، ومع ذلك فهو كثيرا ما يشير فى مؤلفاته إلى مشكلات الفن ، بحيث تجد عناصر علم الجمال عنده متفرقة ، يكفى تجميعها ، بل ويمكن أن نقول اكثر من ذلك ، فهو يرجع إلى علم الجمال دائما لأن نظرته

---

(١) جان بارتلمى – بحث فى علم الجمال – ص ٥٢٥ .

للعالم وسير تفكيره هما نظرة وتفكير فنان [1] ، على نحو يؤدى إلى تعذر فهم نظرية الفن بمعزل عن مذهب الفيلسوف أو فصلها عنه ، ولقد استخدم أفلاطون وأرسطو - مثلا وجدانهما على نحو متباين ميتافيزيقيا وفنيا بحيث إن من لم يستطع أن يفهم ميتافيزيقيا كل من أفلاطون وأرسطو يعجز عن الإستمتاع بنظريتيهما فى الفن .

فإذا كان موضوع الميتافيزيقا يبدأ من يقين بمعنى للوجود لا يجىء متسلسلا أو عن طريق مشاهدتنا له ، لأنه ليس ماثلا أمامنا على النحو الذى يوجد به اى موجود أخر ، على العكس من ذلك تماما ، فإن اليقين بهذا الوجود العام لا يختفى بغيابه . إنه غائب عنا ، وبالرغم من ذلك فهو حاضر بيننا حضورا يختلف عن حضور سائر الموجودات الأخرى . لأن الاساس فيه قائم على إلغاء الوجود الواقعى للأشياء ، أو على افتراض إلغاء هذا الوجود ، لكنه من ناحية أخرى وجود حاضر ، وحضوره ليس مثولا لشىء محدد بل يتمثل هذا الحضور فى تلك الرغبة الجامحة التى تدفع الإنسان إلى ملاحقته والعدو خلفه [2]

ويمكننا أن نقول إن فلسفة الفن عند كل من أفلاطون وأرسطو تبلورت بهذا المعنى ، فى نظرية المحاكاة عند كل منهما ، فإذا كان على الفيلسوف الفنان أن يسعى شوقا أو حبا من أجل معرفة الجمال المفارق للواقع المحسوس ليجسده فنا ، فإن الفنان عند أفلاطون لايختلف عن الفيلسوف من حيث معاناته التدرج المعرفى متسلحا بالحب من أجل رؤية الجمال الذى هو اكثر المثل وضوحا ، ففى رؤيته يعلو على المحسوس المتغير ويتطلع إلى الثبات والوحدة والبساطة التى يلتقطها دفعة واحدة عند حضوره أمام الجمال ، فهو الوجود الغائب الذى ملأ قلب الفيلسوف الفنان رغبة فى تجسيده نحتا ونغما وشعرا ، معبرا عن قيمة تحدث توازنا فى أفراد الجمهورية (أو المدينة الفاضلة) ؛ لأن الفنان الفيلسوف قد عرف « حقيقة الجمال » ؛ وبالتالى يستطيع أن يعبر بصدق عن المضمون الفنى الحق .

هكذا لا تفهم فلسفة الفن والجمال لدى أفلاطون إلا فى ضوء سياق فلسفته التى توجت الوجود كله بعالم المثل [3] فعالم الفن - من وجهة نظر معينة - (المحاكاة الصادقة) يندمج فى عالم المثل العليا والإبداعات التى يخلقها الفنان ، حكمها حكم المثل ، تستطيع من نواح عدة أن تكون بمثابة نماذج لهذا المثال (الجمالى) ، لا أن تكون صورة منقولة لأشياء الطبيعة [4] (المحاكاة المزيفة) . وهكذا تصارع داخل أفلاطون ملكتا العقل والوجدان وهو

---

(١) جان بارتليمي : بحث في علم الجمال ص ٥٢٥

(٢) د. يحيى هريدي - مقدمة فى الفلسفة العامة - ص ٧٠ .

(٣) د. اميرة مطر - فلسفة الجمال - ص ٣٩ .

(٤) جان بارتليمي : بحث في علم الجمال ص ٤٠٦ .

يشيد عالمه المثالي ؛ فتارة هو الفليسوف الفنان وهو يرتب المثل على حسب وضوحها وثباتها في الجمهورية ؛ وتارة هو الفنان الفيلسوف وهويبحث شوقا وتوقا عن مثال الجمال للمثول في حضرته ، في فيدون وفايدروس . ولم يختلف أرسطو كثيرا عن أفلاطون ؛ فلقد كان الفن – عنده – وسيلة من وسائل توضيح ميتافيزيقاه وبث الحيوية فيها ... محاكاة للطبيعة ، والطبيعة ما هي إلا القوة الكامنة والمحركة للكائنات لكي تظهر صورتها الحقيقية ؛ فالفنان (العلة الفاعلة) هو القادر على أن يخرج من الشيء (المادة) ما هو بالقوة إلى ما هو بالفعل ، ليتم ما فشلت الطبيعة في إتمامه أو تحقيقه ، فالفن يبحث دائما عن المثل الأعلى ، لا يحاكي الطبيعة كما هي ، بل يتجاوزها إلى النموذج ، ومن ثم قرب أرسطو ما بين الشعر والفلسفة ، يقول « إن مهمة الشاعر ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا بل رواية ما يمكن أن يقع »[(1)]

وبذلك لم يبق إلا العلة الغائية التي دارت حولها نظريته في التراجيديا ، ففي كتاب « فن الشعر » ، الذي لا يفهم بمعزل عن فلسفته ، عرض لنا نظريته في التراجيديا ، بأنها ذلك الحدث الذي يهدف إلى غاية مهمة هي « التطهير » Catharsis . وهذا المعنى لا يفهم بدوره إلا على ضوء نظريات أرسطو الأخلاقية التي ترى الفضيلة في حالة إتزان واستبعاد للميول المتطرفة[(2)] فهو معنى يؤلف في داخل أرسطو نزعتين تتجاذباته ؛ الطب والأخلاق ؛ فهو كطبيب لم يغفل المعنى الطبي للتطهير من حيث إنه تطعيم بنفس مادة المرض لتحقق مناعة معينة ؛ وهو كرجل أخلاق لم يغب عنه جانب السكينة والهدوء التي تحدثها الموسيقى الدينية مثلا.

وهكذا اتضحت محاور الميتافيزيقا الأرسطية التي تحدد الموجود بما هو موجود من خلال الإبداع الفني على نحو اكثر حيوية وجاذبية في آن واحد . فبالصورة الفنية حقق أرسطو ما كان يهدف إليه من تثبيت علم الوجود العام أو الميتافيزيقيا (التي حاول السوفطائيون أن يهدموها حين ادعوا أن الوجود كله محسوسات متغيرة ، فليس هناك مكان للحقيقة الثابتة) حين شكلت لديه في اتساق وانتظام عناصر الهيولى المتغيرة في وحدة عضوية ذات معنى ودلالة .

أما هيجل فقد امتلك قدرة خيالية أحد وأخصب مما كانت عند كانط وفيشته ؛ وذلك لأن هيجل – كما بينَّا في الفصل الأول – قد تداخلت عناصر غير متجانسة في تشكيل عقليته ، فنظر للعالم نظرة بانورامية أرحب وأوسع ، فلم يتعال على الواقع من حيث كونه

(1) د. اميرة مطر – فلسفة الجمال – ص ٦٢ .

(2) المرجع السابق ص ٦٠ .

غريبا عن الإنسان كما فعل كانط ، وإنما سعى إلى التصالح معه ، ولكي يتم ذلك جعل العقل الإنساني يقوم بنشاطه بطريقة متباينة فلسفية وفنية حتى يتغلب الإنسان على شعوره بالاغتراب ويؤكد فاعليته وقدرته فى أن يؤدى دوره . فالفكرة العقلية (التاريخية الحية) تحمل فى داخلها قوة تحققها فى الواقع لأن ما هو عقلى واقعى عنده ؛ وهذا .لا يتم بالتأكيد إلا من خلال رؤية شاملة تتحقق على نحو إبداعى على طول التاريخ البشرى . ومن هنا أعطى العقل او الروح قدرة على النفاذ إلى الممكن لا الضرورى الواضح بذاته فقط ؛ الشىء فى ذاته ، لا لمظهره الخارجى فحسب ، وبالتالى أوجد لعالمى النومينا والفينومينا أصلهما وتحققهما فى الواقع عن طريق تجسد الفكرة ، فلم ينظر هيجل إلى الجمال من حيث كونه مفهوما أو تصورا – وإنما لأن وجدانه يتفاعل مع عقله ، أو لأن عقله يعمل بطريقة متباينة تهدف إلى غاية واحدة – نظر إليه من حيث كونه فكرة تتمثل حسيا من خلال روح إنسانية اقتلعتها من انغماسها فى الوسط الحسى الخارجى العادى وجسدتها فى تشكيلات جمالية تؤثر تأثيرا فعالا فى الحس الإنساني .

وهكذا لم يختلف مضمون الفن عن مضمون كل من الفلسفة والدين من حيث كون كل منهما يحتوى « فكرة حية » ، واقتصر الاختلاف بينهما على التعبير بأشكال أو أساليب مختلفة .

وبالتالى أدى هذا الصراع بين الملكات إلى ثراء وتكامل الرؤية الهيجلية ، وإلى بيان فاعلية الفن في الكشف عن حركة تحقق وجودية معرفية للذات فى سعيها للمطلق ، او بتعبير آخر إلى التكامل المعرفى والوحدة الإنسانية ، بل وتحقيق الحرية الإنسانية حين انتهى تطور الفن عنده بالشعر ؛ والشعر فن زمانى يحث الروح على الانفتاح على أشكال من الفن الكونى الذى يفك ألغازه العلم يوم بعد يوم .

وفى كونية شوبنهور المتشائمة الحزينة ، يتجلى الفن بسمة تفاؤل لتحرير الإنسان وانعتاقه من استبعاد الإرادة الغريزية فلقد حمل شوبنهور لكل من كانط وهيجل إعجابا مراً، فشيد ميتافيزيقاه الطموح على عثرات الفيلسوفين الكبيرين .كما رآها . فلقد ترك كانط «الشىء فى ذاته» بلا حل ، وظلت فكرة هيجل فى التاريخ بلا نزوع للتشكيل الإرادى .

فجاء شوبنهور ليرى العالم الظاهرى فكرة لها حقيقة مطلقة وقوة كونية تحركها لتتجسد فى أفكار ، ولكل فكرة من هذه الأفكار كثرة هى بمثابة النسخ من الأصل . أما المحرك والدافع لهذه التجسيدات فهو الإرادة أو الشىء فى ذاته ؛ فهى المضمون ، وهى

جوهر العـــالم (وهنـــا قلب لفلسفة هيجـل). والحيـــاة تصاحب الإرادة كما يصاحب الظل الجسد ، فإذا وجدت الإرادة ، وجدت أيضا الحياة [١] ، والإرادة من ناحية أخرى ليست مراوغة للمعرفة النظرية فحسب ، بل هى بالأحرى ليست موضوعا للإدراك على الإطلاق . فهى تدرك فقط من خلال تجسداتها ، وهى بدورها ليست فى مستوى واحد بل مستويات مختلفة . كما يميز بين الفكرة والتصور ، فالأفكار ثابتة ، نماذج أبدية لكل الظواهر ، ويمكن أن تلوح glimpsed فقط فى الرؤية الجمالية ، أما التصور فهو مجرد ، استدلالى ، محدود، يقوم به العقل فى بحثه العلمى حين يربط بين الأشياء فى علاقات تصورية تحت قانون العلية [٢]

هكذا يرى شوبنهور أن المعرفة النظرية التى يحققها العقل لا تفى بحاجات الإرادة كفكرة مجسدة ، كحقيقة أبدية ، هنا لجأ إلى الفن كطريق خلاص من خلاله يعمل العقل بطريقة مختلفة ؛ فهو يتخلى عن الطريقة المألوفة فى النظر إلى الأشياء ، أى أن يكف عن التساؤل عن أين ، ومتى ولماذا بالنسبة للأشياء ، وبدلا من ذلك يتطلع إليها ويتأملها فقط ببساطة ، متجنبا العقل فى جانبه التصورى ، وبذلك يقود قلبه إلى قلب الأشياء وجوهرها الحقيقى .

ولعل ذلك يوحى بأن الفن عند شوبنهور هروب من الحياة ، وتجاوز لها، ولكننى أقول – على العكس من ذلك – إنه رأى أن العقل فى جانبه النظرى مرتبط بالإرادة فى جانبها النفعى الاطرادى اليومى ، الذى لا يسمح بأن يكشف الانسان عن فاعلياته الإبداعية ؛ وهذا هو سر شقاء الانسان . وما تشاؤم شوبنهور ؛ إلا لأنه يرى أن الإنسان لا يحقق إرادته فى جانبها الإبداعى ، وهو الجزء الخالد فيه والمحقق لإنسانيته .

ومن هنا فإن شوبنهور لا يميز بين العلم والفن كما يفهم من فلسفته ، خاصة بعد تمييزه بين الفكرة والتصور ، وإنما هما وجهان لعملة واحدة هى الإرادة ، ولكن العلم يجسد الإرادة كحاجات ورغبات ، وسعى منتظم ، والفن يجسد الإرادة عمقا وشمولا وثباتا ؛ فلا غناء عن النظرة العلمية من أجل التحقق الفردى ، ولا سبيل ايضا إلى تحقق النوع البشرى إلا من خلال قصيدة ، أو لوحة أو سيمفونية أو مبنى معمارى .

(١) Israel Knox : Aesthetic thearies of Kant, Hegal, and schopenhauer, p., 128 .

(٢) Ibid, P., 128 .

ولذا فإن الفن بالنسبة لشوبنهور مغامرة معرفية بموضوعها الخاص هو الأفكار حيث لا يرتبط موضوعها بالإرادة والعقلية العادية التى تستخدم فى الأداء العملى وتصبح الذات من خلال ذلك محررة من عبء ولعنة التأكيد الذاتى (١)

ثانيا الشكل التجادلى :

لو رجعنا إلى تاريخ الفلسفة ، لتحققنا من أن الصلة كانت وثيقة جدا فى الفلسفة اليونانية القديمة بين الفلسفة والفن ، ولقد تصارع الفن والفلسفة حول أحقية كل منهما فى التتويج على عرش مملكة الحقيقة والمعرفة ، لأن للفن (الشعر خاصة) ربات ترعاه ، وهو إلهي المصدر ، فهو وحى الإله فى وجدان الإنسان ، وإذا كانت الفلسفة تصل إلى الحقيقة بطرق ملتويه استنتاجيه أو استدلالية ، فالفن يلتقط الحقيقة ويتفوه بها مجسدة حية ؛ لذا فإنه فضلا عما رأينا - فيما سبق - فى الوجه الأول من العلاقة التكاملية ؛ فى شكل الصراع بين ملكتى العقل والوجدان فى نفس الفيلسوف سنرى الآن الوجه الآخر للعلاقة التكاملية وهو الوجه التجادلى . إذ أن الفيلسوف فى بعض الأحيان بالإضافة إلى ما سبق فى الوجه الاول يزيد خطوة فى الاقتراب من الفن ، فيعبر عن فلسفته بواسطة الأسلوب الفنى .

والفنان من حيث كونه عقلا مبدعا ، يهتم باختبار مواده بحيث يربط فيما بينها بأسباب وعلاقات ، ويقوم بترتيبها وتنظيمها فى نسيج محكم ومتقن ، وهو فى ذلك يستخدم خياله وتصوره معا ، وإن كان يعمل تصوره بطريقة ضمنية وليست محددة فى أفكار تشيد مذهبا - مثلا - . وإنما هناك تصور قد يعبر عنه من خلال روايات لا حصر لها طوال حياته أو قصائد أو لوحات ، أو سيمفونيات تحمل نفس التصور او القضية أو الفكرة فى تعبيرات وأشكال مختلفة . وهذا مالا يستطيعه الفيلسوف ، اى الإبداع المتعدد الأوجه ، ولقد وصف جيمس جويس فى روايته « صورة الفنان شابا » ذلك من خلال مشاعر بطل الرواية « ستيفن ديدالوس *» عندما حدد طريقه الحقيقى بعد مقابلة القس ، وتيقنه من أنه لم يخلق ليكون رجل دين أو أى شىء آخر ، بل أن قدره « الخلق والإبداع » ؛ الخلق من حرية روحه وشفافيتها .. خلق شىء حى جديد منطلق ، لا يمسك به ولا يفنى (٢)

---

(١) M. C. Beardsley : Aesthetics, P.,269 .

* ستيفن ديدالوس اسم مركب من اسمين لهما مغزى ودلالة ، فستيفن أول شهداء المسيحية ، استشهد فى سبيل ايمانه برسالته وديدالوس الفنان المعمارى البارع الذى شيد قصراً للتيه وعندما ألقى به فى السجن نتيجة لحسد حساده ، صنع لنفسه اجنحة من ريش الطيور لكى يهرب فحقق حلم الإنسان فى الطيران .

(٢) تراث الانسانية - صورة الفنان شابا لجيمس جويس - بقلم انجيل بطرس اسماعيل - المجلد التاسع ص ٢٤٥ .

ولذلك يقترب كثير من الفنانين من الفلسفة من خلال أفكارهم وقضاياهم التى لاتختلف من حيث النوع عن قضايا الفلسفة كقضية المعرفة ، والوجود والانسان ومصيره ، أى إثارة قضايا فلسفية فى قالب فنى ، وهناك نماذج عديدة لهؤلاء الفنانين الفلاسفة ، سنكتفى باختيار نماذج لهم ، ولكى يتضح هذا الشكل التجادلى سوف نختار نماذج من فلاسفة اتخذوا من الأسلوب الفنى قالبا لعرض فلسفتهم ، ثم نختار نماذج من فنانين عبروا بفنهم وأشكال إبداعاتهم المختلفة عن قضايا فلسفية .

(أ) بداية سنتحدث عن الفلاسفة الذين اتخذوا من الاسلوب الفنى ، قالبا لعرض فلسفتهم ومن هؤلاء الطبيعيون الأوائل ، حيث تصطبغ رؤيتهم بالصبغة الفنية ، ولقد صاغ أنكسمندريس معظم آرائه الفلسفية فى عبارات شبه شعرية ، كذلك استلهم بارمنيدس الآلهة، كما فعل هزيود عارضا فلسفته فى أسلوب رمزى جميل ، كاشفا من خلال القصيدة لطريق المعرفة الحق ، فيقول « حملتنى الجياد إلى أبعد مما كنت أتوق لأنها قادتنى إلى طريق الآلهة المجيد الذى يهدى المستنير بنور المعرفة إلى سائر المدن [1] وهكذا فعل من بعده أنبادقليس . وعلى الرغم من هجوم أفلاطون على هزيود وهوميروس ، فمما لاشك فيه أنه قد مزج الفن بالفلسفة من حيث الشكل (المحاورات) ومن حيث الاسلوب (الاسلوب الشعرى) ومن حيث المضمون (الحكاية الرمزية) ؛ بمعنى أن فلسفته ما زالت وستبقى لها جاذبيتها الخاصة من خلال هذا الشكل الحوارى الذى يستهوى البشر لما يتضمن من حركه وديناميه ، ودراما بين الأفكار ، وكذلك الأسلوب الشعرى الرقيق الذى يكشف دائما عن روح شاعر قتلها عقل سقراط الصارم . وبالحكاية الرمزية أوضح نظريته فى المعرفة من خلال « أسطورة الكهف » ونظريته فى النفس ونظريته فى الجمال من خلال وصف شعرى رائع لرجفة النفس عندما يملؤها فيض الجمال حين تتذكره ، ومن دفء اللقاء تنصهر الأغلفة التى غلفت بالريش سنين طويلة ، فتبزغ الأجنحة مرة أخرى فتعود للنفس قدرتها على التحليق عائدة إلى عالم الجمال الذى كانت تعيش فيه من قبل ، وتترك هذا العالم المزيف الذى سقطت فيه نتيجة خطئها وإهمالها .

ولعل ما يفرض التواصل والتكامل بين الفلسفة والفن نمو الوجدان من خلال قوالب عقلية ، فنجد ازدواجية من نوع فريد يعبر عنها فيلسوف وشاعر معا مثل شيللر ، فقد اختلفت حوله الآراء بين رأى لا يرى فيه إلا شاعرا أريبا ، ورأى آخر يرى فيه مفكرا فلسفيا

---

(١) د. اميرة مطر – الفلسفة عند اليونان – ص ٨٣ .

وصاحب نظر تأملى ، ولعل شيللر نفسه كان على وعى بتلك الثنائية (الفكر - شعرية أو الشعر - فكرية) وهذا الوعى قاده إلى منهج « التوازنات » ؛ ذلك المنهج الذى كانت « ذاته الشخصية نقطة بدئه ، فلقد سعى من أجل الكلي أو الكلية الإنسانية المتوازنة[1] فى الانسان ولم تكن مسرحياته وشعره إلا تعبيرا عن مفاهيمه الفلسفية عن النفس الجميلة والحرية الإنسانية التى لن ينالها الإنسان إلا عن طريق الجمال. يقول فى قصيدته «آلهة اليونان »

كان على القلوب كلها أن تنبض بالسعادة

لأن السعيد كان من أقاربكم

لم يكن فى ذلك الوقت شيء مقدس إلا الجمال

ولم يكن الإله يخجل من أى متعة [2]

ومع تطور الثقافة البشرية نظر الفلاسفة فى القرن العشرين إلى الإنسان من حيث كونه « كلاً » لا يتجزأ إلى إنسان معرفى أو علمى أو اقتصادى أو سياسى أو أخلاقى ، كما كان ينظر إليه فى القرن السابق ، كذلك اهتموا بموضوعات آلام الفرد وآماله التى كان يتركها الفيلسوف إلى رجل الدين أو المصلح الأجتماعى ، وأصبحنا نجد لدى الفلاسفة المعاصرين أحاديث طويلة عن بطلان العالم ونقص الوجود البشرى وفناء الحياة الإنسانية وإخفاق الوجود لذاته ، كما هو الحال عند سارتر فى كتابه المشهور « الوجود والعدم » [3]

ولما كانت آلام الإنسان الفردية وآماله من خلال مواقفه فى الحياة هى المحور الرئيسى لفلسفة سارتر وغيره من الوجوديين ، فقد وجد أن الاسلوب الفنى «رواية ومسرحية» ستعبر أعمق ما يكون التعبير عن فلسفته ، لأن الحقيقة - فيما يرى الوجوديون - لا تدرك عن طريق العقل وحده فإن أى وصف عقلى لا يمكن أن يقدم لنا « الواقع » صورة صادقة بكليته ، ولهذا يحاول الوجوديون أن يعبروا عن الواقع فى كل أوجهه على نحو ما ينكشف فى تلك العلاقة الحية من الانسان والعالم ، فالفن يحب الإنسان ويحترمه ، ولذلك فهو يصوره كما هو - لا كما ينبغى أن يكون - إنسانا يثير الحب والاحترام حتى فى أشد لحظات ضعفه وعجزه [4] ولذلك فإن مسرحية « جلسة سرية» قد تكون أقوى

(١) فريدريش شيللر - فى التربية الجمالية للانسان - ترجمة وتقديم د. وفاء محمد ابراهيم - ص ١٩ .

(٢) د. مصطفى ماهر - شيللر حياته واعماله - ص ١٧٣ .

(٣) د. زكريا ابراهيم - مشكلة الفلسفة - ص ١٢٥ .

(٤) د. رشاد رشدى - مقالات فى النقد الادبى - ص ٣٤ .

تعبيرا عن بعض اراء سارتر فى كتابه « الوجود والعدم » كما أن روايته المسماة « بالغثيان » قد تكون أقرب إلى الفهم من كتابه « التخيل » وهلم جرا [1] كما أوضحت المسرحيات أيضا مواقف سارتر المختلفة تجاه الدين كما فى مسرحية « الشيطان والرحمن » والسياسة كما فى مسرحيته « الأيدى القذرة » ، والحرية كما فى روايته « دروب الحرية ، والأخلاق كما فى مسرحيته « الذباب » [2]

ولعل هذا ما فعله أيضا فلاسفة المسلمين حين اهتموا بالتعبير عن أعمق مفاهيمهم الفلسفية بأساليب فنية وصياغات رمزية . يقول ابن سينا فى قصيدة مشهورة يصوغ فيها مذهبه فى خلود النفس :

هبطت عليك من المحل الأرفع

ورقــاء ذات تـعـزز وتـمـنـع [3]

وكذلك ابن طفيل فى روايته « حى بن يقظان » حيث نراه ينهج طريقا رمزيا للإبانة عن أسمى المعانى الميتافيزيقية ، وهى نمو العقل الموحد منذ بداية خلقه حتى وصوله مرتبة الاتحاد بالخالق [4] كذلك أبو حيان التوحيدى الفيلسوف الأديب الذى مزج الحكمة بالأدب والتصوف بالفلسفة ، وهو طراز فريد من المفكرين ذو حس رهيف ، وفكر عميق حتى إنه يعد المعبر عن ثقافة النصف الثانى من القرن الرابع الهجرى [5] وكذلك الفيلسوف الصوفى العظيم ابن عربى ، وهو يعبر عن مذهبه الجوهرى والأساسي فى وحدة الوجود » شعرا قائلا :

فما نظرت عينى إلى غير وجهه

ولا سمعت أذنى خلاف كلامه [6]

(ب) إذا انتقلنا إلى الفئة الأخرى ، فئة الفنانين الذين عبروا بفنهم عن قضايا فلسفية ، فسنجد الكثيرين ، ولذا سنختار نماذج منها غربية وشرقية وعربية ولعل ما سنلاحظه فيمن سنختارهم هو « المعاناة » ؛ وهى العامل المشترك الذى يربطهم بالفلسفة من

---

(١) د. زكريا ابراهيم – مشكل الفلسفة – ص ١٣١ .

(٢) انظر موريس كرانبستون – سارتر بين الفلسفة والادب – ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد – مواضع متفرقة .

(٣) د. زكريا ابراهيم – مشكلة الفلسفة – ص ١٢٢ .

(٤) تراث الإنسانية – حى بن يقظان لابن طفيل– بقلم د. عبد الرحمن بدوى – المجلد الاول – ص ٢١١ .

(٥) تراث الإنسانية – الامتاع والمؤانسة لأبن حيان التوحيدى بقلم د. زكي نجيب محمود – المجلد الاول ص ٧٩٢ .

(٦) تراث الإنسانية – الفتوحات المكية بقلم د.أبو العلا عفيفى – المجلد الاول – ص ١٦٦

حيث هى « معاناة أصيلة » فى البحث عن الحقيقة ، فمعاناة الفنان تبدأ فلسفية لأن الفن لا يتضح إلا عندما يختار القالب الذى يصب فيه رؤيته . فالرؤية لدى كل من الفيلسوف والفنان هى فى الحقيقة تجميع كلى لعناصر تم كشفها بالتحليل سواء تم على مستوى الفلسفة أو الفن ، فالاختلاف ، فى اعتقادى هو فى مرحلة التنفيذ واختيار القالب أو الشكل الفنى الذى يعبر عن الملكة الضاغطة بصورة أكبر وأحد .

ولقد رفض جوته نظرية المحاكاة التى قصرت الفن على كونه محاكاة للطبيعة وأنه لابد أن يرتبط بالجمال ، ورأى أن الفن قوة تشكيلية قبل أن يكون جميلا [1] ولعل هذا الإيمان بقوة الفن الإبداعية جعله يتبنى قضايا إنسانية ليعبر بفنه عنها ، فلقد دفعته روح العصر اللاهثة شوقا إلى المعرفة الطموحة فى كل انواعها علميا ، وفلسفيا أن يبدع شخصية « فاوست » ذلك الإنسان الذى عذبه الشوق إلى المعرفة ليل نهار ، وأراد أن يبحث عن أصل كل شيء فى الأرض والسماء فليس الطمع فى الثروة أو المتعة هو الذى دفعه إلى البحث عن اصول الاشياء ، بل الشوق إلى المعرفة . فلقد عجز عن إشباع هذا الشوق بكل وسائل السحر والعلم والتنجيم ، فلجأ إلى الشيطان ؛ الشخص الوحيد الذى وعده بالإجابة عن أسئلته [2] حتى وإن كان الثمن حياته ، وكانت مسرحية فاوست لذلك تجسيداً «لروح عصر» بل هى ما زالت تمثل روح الإنسان التواقة إلى المعرفة وصراع الإنسان بين الشيطان والله ، بين الحياة والخلود .

شبيه انـــا بالدودة .. التى تغوص فى الطين

تمحـــــوها قـــــدم العـــــابر وتدفنـــــها

حين تعيش فى التراب وتستمد منه الغذاء [3]

ويعتبر مارسيل بروست فيلسوفا أفلاطونيا بالمعنى الواسع لهذا التعبير ، وترجع أفلاطونيته هذه إلى شعوره المؤلم بما هو نسبى زائل ، وبالحاجة الملحة التى تدفعه إلى التخلص من هذه النسبية وذلك الزوال لكى يتمكن من الوصول إلى المطلق والأبدى ؛ ذلك أن الانسان مكبل ، حبيس غار ، لا يرى فى قرارة نفسه أو من حوله إلا ظلالا هارية ، وقد أجهد بروست نفسه فى قوة وحماسة ليصل إلى تلك الحقيقة ، وأن ينقذ أثمن جزئيات الحياة

---

(١) ارنست كاسيرر – مقال فى الإنسان ص ٢٤٦ .

(٢) د. عبد الغفار مكادى – البلد البعيد – ص ٤٢ .

(٣) المرجع السابق – ص ٤٨ .

من براثن الموت ، وأن يبقى على جوهر الكائنات وعلى كياننا من الزوال فيقول فى كتابه «البحث عن الزمن الضائع » : « لقد زال عنى الشعور بالحقارة وبأنى فان ، وكنت أستطيع إذ ذاك أن أستمتع بجوهر الأشياء لأنها كانت لحظة تخلصت من قانون أنشأه الزمن فينا فجعلنا أناسا تخلصوا هم أيضا من الزمن [(١)]

وبذلك يصبح دور الفنان الأديب أن يبحث عن تعميق الخبرة وحث الوعى البشرى على تجاوز السطحى والعابر ، من أجل الوصول إلى الفكرة حتى وأن كانت غير متوقعة ... وتكون الحقيقة بذلك بين يدى الفرد شريطه أن يعمل وعيه بحثا عن جوهر الاشياء .

ولعل فرانز كافكا Franz Kafka من أفضل الكتاب الذين جسدوا اغتراب الإنسان الحديث نتيجة التطور التكنولوجى الذى يحول العلاقات بين الأفراد إلى علاقات بين أشياء.وروايات كافكا تسمح بتفسيرات كثيرة ، فهى مغرقة فى الرمزية . ولعل رواية « التحول» من أروع واعقد هذه الروايات ، حيث يتحول « بطل الرواية » البائع الجائل سامسا إلى حشرة ضخمة ، ويصف لنا كافكا فى أسلوب نثرى رافضا النزعة الانفعالية العاطفية السهلة ، لكى ينقل الشعور بشكل مباشر من خلال الملاحظة الواقعية ، اكتشاف البطل هذا، ولقائه مع أسرته ، ومجتمعه ، محاولا فى وصفه أن يجسد « معنى الاغتراب » فيكشف عجز البطل عن أن يرتبط فى فرح العالم وتحوله المترتب على هذا فى عين ذلك العالم إلى شىء غريب وغير إنسانى . وبذلك فهو يصور بدقة مخيفة مأزق الإنسان الحديث وهو يبحث عن روح [(٢)] ، بعد أن أصبح شيئا .

وهناك أيضا إندريه جيد ، ورلكه ، وتوماس مان ، وجيمس جويس ، وجان كوكتو ، وبريخت ، كل هؤلاء وغيرهم كانت تؤرقهم قضية الإنسان ومصيره فى عالم من صنعه ولكنه لا يسعده .

ولننتقل إلى بعض النماذج العربية والشرقية التى عبرت بفنها عن قضايا فلسفية متعددة الجوانب :-

ففى تراثنا العربى القديم نجد أن شعر أبى العلاء المعرى إنما يعكس العديد من الأنظار الفلسفية التى كان يتبناها الشاعر على المستوى الذهنى والعقلى ، فمن المألوف لمن يجول فى ديوان ابى العلاء أن يصادف من الأبيات المنظومة ما يعكس تلك الرؤى الفلسفية

(١) جان بارتليمي – بحث فى علم الجمال – ص ٤٠٨ .

(٢) تشارلز اوزبورن – كافكا – ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد – ص ١٥٥ .

لصاحب الديوان خصوصا ماكان يتعلق منها بنظرية المعرفة ومذهبه فيها عن أسقاط المعرفة الحسية ، وإسقاط فاعلية البدن في العملية المعرفية واعتباره غلالة كثيفة على مدارك الروح تحجب عنها اتصالها المباشر بالحقائق .

يقول : الجسم كالثوب على روحه .. ينزع إن يخلق أو يتسخ ..

كما أن هناك أبياتا أخرى تعكس رؤيته فى الوجود ووحدته ، واتصال عناصره يقول:

أرى الأشياء ليس لها ثبات .. وما أجسادنا إلا نباتُ

وكذلك : خفف الوطء .. فما أظن أن أديم الأرض .. إلا من رفات الاجداد

كما لم يخل الأمر من أبيات تعكس نزعة تشاؤمية فى النظر إلى الحياة والبشر على نحو ماكان شوبنهور وغيره من الفلاسفة المتشائمين . يقول :

رغبنا فى الحياة لفرط جهل .... وفقد حياتنا حظ رغيب

وكذلك

بنى آدم بئس المعاشر انتم .. وما فيكم واف لمقت ولا حُب [(1)]

ومن تراث الإنسانية الشرقى تساءل أيضا عمر الخيام فى رباعياته نفس السؤال الفلسفى الأبدى ، عن معنى « الوجود » وطبيعة المصير ، ذلك لأن قوام الدهشة الفلسفية هو التساؤل عن : لم وجد العالم ؟ ولم هو حافل بكل تلك الشرور والعبث ؟

يقول الخيام :

لا تبـدو بداية ولا نهـاية لـهـذه الـدائـرة

حيـث جـئنـا وحـيث نـذهـب

ولا ينبس امـرؤ بهذا الـعالـم بصـواب قـاطـع

عـن هـذا المجىء من أين .. وإلى أين الذهاب [(2)]

كما أحب « طاغور » الإنسان حرا ، وآمن بوحدة الإنسان فى العالم بصرف النظر عن جنسه أو دينه أو وطنه ، أى أنه بحث فى الإنسان من حيث هو كذلك وفى كل مستوياته وكل خبراته – لا كما تعامله العلوم بوصفه ظاهرة طبيعية – وخاصة خبرة الحب والحرية لأنهما الخبرتان المميزتان لوجوده وفاعليته . فلم يختلف عن كثير من الفلاسفة أمثال

---

(1) ابى العلاء المعرى – اللزوميات – الجزء الاول – تحقيق امين عبد العزيز الخانجى – مكتبة الخانجى القاهرة ١٩٢٤ ص ٢٢٧ ، ١٥٤ ، ٨٤ ، ١١١ .

(2) د. محمد غنيمى هلال : مختارات من الشعر الفارسي – مراجعة احمد رامى – الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة– ص١٣٩

أفلاطون ، وديكارت وكانط وهوسرل خاصة فى رؤيته التى أعلنها فى مطلع هذا العصر – وأكد فيها على ضرورة العودة إلى «الذاتية العارفة » بوصفها المصدر الأولى لكل ما نبدع من معان موضوعية (1)

يقول طاغور فى قصيدته الرائعة جتنجالى :

هناك ، حيث تكون المعرفة حرة

هناك ، حيث لم يجزأ العالم بين حواجز ضيقة مشتركة

هناك ، حيث تنبثق الكلمات من أغوار الإخلاص

هناك ، حيث الجهد الذى لا ينضب ، ويبسط ذراعيه نحو الكمال

هناك ، حيث لا يضل العقل النير فى الصحراء الموحشة من العادات البالية

هناك ، حيث يتقدم الفكر – الذى تقود أنت – فى المدى الرحيب بين الفكرة والعمل

أجل ، فى نعيم الحرية ، أبتاه . دع وطنى يستيقظ (2)

ولقد عبر الشاعر العربى المهجرى « جبران خليل جبران » عن حقيقة فلسفية مرة ، بحلو البيان ، وهى حقيقة المتناقضات التى يحياها الإنسان بين الشر والخير ، الحزن والفرح ، الموت والحياة ، الظلم والعدل ، الحرية والعبودية ، الروح والجسد ... إلخ وفى قصيدة ، لم يعرف الشعر العربى قبلها قصيدة فلسفية تأملية فى مثل طولها (مئتان وثلاثة ابيات) ، وهى مقسمة إلى ادوار على طريقة الموشحات ، وتشكل هذه الأدوار حوارا فلسفيا بين صوتين قيل أنهما لشيخ حكيم ، ولفتى حالم ، والشيخ يعى هذه المتناقضات وينتقدها ساخرا ، والفتى يمثل أو يرمز للأمل فى حياة الوحدة والتناغم ، ويقال أيضا أن الصوتين تعبير عن نزاع داخلى فى نفس جبران ؛ جبران الذى تضجر بعالم المتناقضات وما نجم عنها من ضلال وفساد ، وجبران الذى تاق إلى عالم السعادة والكمال .

يقول الشيخ منتقدا واقع المجتمع الذى غلب عليه الجهل والغباء والطمع والملل :

الخير فى الناس مصنوع إذا جبروا

والشر فى الناس لا يفنى وإن قبروا

---

(1) د. زكريا ابراهيم – مشكلة الفلسفة – ص ٦ .

(2) روائع طاغور في الشعر والمسرح – نقلها إلى العربية د . بديع حقي ، مؤسسة عبد الحفيظ البساط – بيروت – لبنان ص٦٨، ٦٩.

كذلك موضحا سيادة الأقوى :

والحق للعزم ، والأرواح إن قويت

سادت ، وإن ضعفت حلت بها الغير

والقانون الذى يدعى كذباً حماية العدالة والمساواة بين الناس :

فالسجن والموت للجانين إن صغروا

والمجد والفخر والإثراء إن كبروا

وكل هذا الفساد سببه الثنائية التى يحياها الإنسان والازدواجية التى بها يعيش ، فلا يقول ما يفكر فيه ، ولا يفعل ما يؤمن به ، ولن يزول الشر والفساد إلا بزوال المتناقضات والتقائها فى وحدة تحقق الانسجام التام والكمال ، وعالم الوحدة والحرية وجده جبران فى الطبيعة (متأثرا فى ذلك بروسو) فى الغاب خاصة فيقول صوت الأمل :

لم أجد فى الغاب فرقا — بين نفس وجسد

فالهوا ماء تهادى — والندى ماءُ راكد

وفى هذا العالم يدرك المرء السكينة أو « النيرفانا » بالمعنى الشرقى ، ويحقق الوحدة الكاملة التى أختار لهار صوت الناى الذى قال عنه الدكتوران إحسان عباس ومحمد نجم فى كتابهما عن « الشعر العربى فى المهجر » إن الكمال الحقيقى كائن فى موسيقى « الناى »

أعطنى الناى وغن — فالغنا سر الخلود

وأنين الناى يبقى — بعد أن يفنى الوجود [1]

وإذا نظرنا فى أدبنا العربى المعاصر لوجدنا العديد من الأدباء الفنانين ممن عالجوا فى أعمالهم القصصية أفكارا تجريدية تدور حول الحقيقة والواقع ، وطرحوا فيها نظرات ذات طابع تجريدى فلسفى .

من هذه الفئة نذكر على سبيل المثال مسرح أديبنا الكبير توفيق الحكيم فقد كان مسرح توفيق الحكيم مسرحا لأفكاره حيال الوجود الإنسانى ، فلقد حول الصراع التقليدى فى الدراما من حيث كونه صراعا بين القدر والإنسان إلى صراع داخلى فى الإنسان ،

(١) انظر جبران خليل جبران – المواكب – دراسة وتحليل نازل سابا يارد مؤسسة نوفل ١٩٨١ – الطبعة الأولى.

فصراع الإنسان الحديث – عند توفيق الحكيم – هو صراع بين العقل والقلب وهذا ما أوضحه فى « أهل الكهف » العقل الذى يشك ، والقلب الذى يؤمن من خلال قضية الزمن كذلك نجده فى مسرحية « شهرزاد »يبرز موقف الإنسان من الكون وتمرده الميتافيزيقى على واقعه ، ومحاولة إثبات حقيقة هذا الوجود ومعرفة كنه هذا الكون ، فشهريار قد بلغ قمة الاستمتاع الحى ، ويئس من كل متعة حتى ليصرخ فى شهر زاد « أريد أن اموت » ويحاول التخلص من « الأبدية والدوران » ، كذلك يطرح قضية « العدالة » من خلال طرفيها المتناقضين القوة والقانون وأيهما تكون له الغلبه فى مسرحية السلطان الحائر (١)

ولعل أديبنا الكبير نجيب محفوظ فى القصة الطويلة والقصيرة على حد سواء ، عالج نفس القضايا الفلسفية فى قالب فنى ، ففى روايته الطويلة عن « أولاد حارتنا » يقدم مبحثا فى تاريخ الأديان وقد صبه فى قالب قصصى عالج فيه بالرمز والدراما سيرة البشرية فى اتصالها بالأديان ، أو علاقة السماء بالأرض عبر الأديان الكبرى المعروفة ، وفى قصته القصيرة عن « النوم » وهى احدى قصص مجموعته « تحت المظلة » يعالج فكرة العلاقة بين الحلم والواقع ، وعلاقة الوعى بالتاريخ من خلال شخصية مدرس التاريخ النائم فى إحدى محطات السكك الحديدية الذى يحلم بحادثة يكتشف عند يقظته أنها قد وقعت بجواره أثناء نومه ، كما نجده فى روايته عن « العائش فى الحقيقة » ويقصد به إخناتون يجرى حوارا بين الأطراف حول تقييم حقيقة اخناتون ومحاولة الحكم على واقعه ، وقيمه ، وأفكاره ، وهو حوار درامى ذو طابع جدلى يهمل فيه العمل الفنى لحساب الفكرة طورا ، وفى طور آخر تستفيد بالقالب الدرامى فى تحديد معالم الفكرة وجدليتها .

والواقع أن علاقة الشاعر بالفكر لا تنبع من إدراكه لبعض القضايا الفكرية بل من اتخاذه موقفا سلوكيا وحياتيا من هذه القضايا – كما فصل كثير من الفلاسفة على رأسهم سقراط والوجوديون – ولقد اتخذ صلاح عبد الصبور من مشكلة «حرية تعبير الإنسان عن الحقيقة » للخلاص من الظلم سواء بالكلمة أو بالسيف قضيته الخاصة التى دافع عنها ، حقيقة إنه كان فى كل شعره ومسرحياته ينتظر المخلص ، وحقيقة كانت صورة المخلص فى البداية صورة مبتورة ، فهو مخلص بالكلمة فقط ، مكتفيا ببعث الروح فى الإنسان من جديد، متصنعا التهكم والسخرية كسقراط :

(١) د. رجاء عيد – دراسة فى ادب توفيق الحكيم – منشأة المعارف – الاسكندرية ص ١٦ ، ٣٤ ، ٩٢ .

فيقول فى قصيدته « أقول لكم » :

وقفت أمامكم بالسوق كى أحيا وأحييكم لا أبكى وأبكيكم

وما غنيت بالموتى لأصنع من جماجمهم عمامة وعظ

ويتأكد هذا المعنى نفسه باكتفائه بأن المخلص هو المثقف الواعى الذى لا يملك إلا الكلمة فى مسرحيته « مأساة الحلاج » :

لا املك إلا أن أتحدث

ولتنقل كلماتى الريح السواحه

ولأثبتها فى الأوراق شهادة إنسان

من أهل الرؤية

فلعل فؤادا ظمأنا من أفئدة وجوه الأمة

يستعذب هذى الكلمات

فيخوض بها فى الطرقات

يراها إن ولى الأمر

ويوفق بين القدرة والفعل والفكرة

ويزاوج بين الحكمة والفعل

ولكن تتبلور أكثر « صورة المخلص » ويكتمل له جناحاه فيقودانه إلى الخلاص ويمكناه من الانطلاق والتحرر من الأسر ، ويستطيع إنقاذ ذاته والآخرين فى مسرحيته الاخيرة « بعد أن يموت الملك » حينما استطاع الشاعر أن يفقأ عين الجلاد بمزماره ، ويأخذ سيفه ويعود بالملكة شاهرا سيفه ضد الحاشية التى تستسلم له ولصاحبة القصر :

تقول : الملكة : هل هذا سيف الجلاد

الشاعر : أجل .. دليت حمائله من كتفه

وعقدت بها مقبض سيفه

حتى أتقلده فى الصبح [1]

---

(١) ديوان صلاح عبد الصبور – دار العودة – بيروت – الطبعة الاولى ١٩٧٢ ، والمجلد الثالث – دار العودة بيروت ١٩٧٧ ص ١٧١ ، ٥٨٦ ، ٤٢٥ .

هكذا سار « المخلص » على قدمين يبوح بالحقيقة فى كلمات مخيفة لمن يخشاها ، حاملا سيفه المبصر للدفاع ضد من يكتم صوته وهو يعبر عن الحقيقة . وهكذا كان دور الفيلسوف على مر العصور هو البوح « بالحقيقة » والحفاظ على القيم الإنسانية من حرية ، وعدالة ، وسعادة ، وجمال .

ولقد اتخذت مشكلة « الزمان » معنى جديدا فى رؤية الشاعر فاروق جويدة تلك المشكلة التى شغل بها الفلاسفة وما تزال موضع حيرة لكل إنسان ، وتعددت المواقف الفلسفية والرؤى الإنسانية للزمن بحيث لا نجد زاوية واحدة يمكن تفسيره بها ؛ فهل الزمان هو إطار الحركة الكونية ، التى توضح توالد الأشياء وموتها ؟ أم هو زمان الديمومة الذى فسره برجسون ؟ أم هو مجموع الأحداث والوقائع التى نعيشها فقط وما بعد ذلك عدم ؟ أجاب فاروق جويدة عن قضية الزمن إجابة وجودية وضع خلالها الزمان فى مواقف الإنسان الفردية ؛ فلم يعد الزمن – وفقا لرؤيته الشعرية – النظام التى تتوالى فيه الظواهر ، إذ إنه فقد فاعليته كعامل لنمو الأشياء ، بل وتخلى عن دوره فى بذر بذور الخير والسعادة للإنسان، وتحول إلى آلة تسحق بين تروسها الحياة والانسان يقول :

هـــذا زمـــان يخنق الأقمـــار
يغتـــــال الشـــــموس
يغوص ... فـــى دم الضحايـــا
هـــذا زمـــان يقطع الاشجـــار
يمتـــــهن الـــــبراءة
يستبيح الفُجر ... يسترضى البغايـا
هـذا زمـــان يصلب الطهر البـرىء
يقيم عيـــــدا للخـطايـــــا
هـــذا زمـــان المـــوت [1]

كما عبر عن غربة الإنسان الحديث عن ذاته بعد أن حقق طموحه المادى المخيف على

---

(١) فاروق جويدة : من ديوان لن ابيع العمر – قصيدة ماذا اخذت من السفر ص ٩٦ .

حساب وجدانه ومشاعره وتحول إلى شبه آله تؤدى دورها فى الكل التكنولوجى :

فــــى هــــذا الزمــــــن المجنــــون

أبحــــث احيــــانـــــا عـــن نفــسي

كــــــى أهــرب مـــــن ظلمة يـــأسى

أمضـــــى كالطيـــــــف فالقـــــاها

تقـــــترب قليـــــــلا .. أعرفهـــا

يختلـــــط العمـــــــر فـــــــلا أدرى

هـــــل أحيـــا يومـــــى .. أو أمســـى

نتبادل كالغرباء تحية صبح .. نتناجى (١)

وعلى الرغم من التقدم التكنولوجى فهو يسجن روح الإنسان ويأسر خياله وعاطفته فى واقع بارد تترابط فيه الأشياء بعلاقة لا إنسانية بل شيئية ونفعية ولكن لا فكاك منها للإنسان .

فيقول فى مسرحية « الوزير العاشق » :

السجن كبير .. والعمر قصير

أجرى والسجن يطاردنى

يكبر فى عينى .. لو فتحوا الباب فلن أخرج (٢)

ولا يعنى ذلك أن فن الأدب والشعر هما اللذان يستطيعان التعبير عن القضايا الفلسفية فحسب ، على العكس ، فإننا كما سبق أن قلنا أن المعاناة هى القاسم المشترك بين الفنان والفيلسوف ، والاختلاف هو فى التنفيذ أى فى صب تلك الرؤية – الضامة للعناصر التى تم امتلاكها بالتحليل الفلسفى – فى قوالب مختلفة ، فالمصورون يرسمون لنا لوحات تنطوى على احتجاجات كثيرة على الطبيعة والإنسان والواقع ، من خلال تقديم رؤية جديدة ترى الواقع والإنسان من خلالها ، فالانطباعية تقدم لنا الطبيعة والإنسان على نحو مغاير لما نراها ، فالمصور الانطباعى لا يعكس ما يراه ، بل هو يأتى بالموضوع ويضيع فيه ، ويستغرق كلية فى الطبيعة من خلال اللون والظل ، وبهذا التفكيك للعالم وتحويله إلى ضوء ولون يعبر عن العلاقة بالغة التعقيد والتداخل بين الذات والموضوع . فالفرد الذى فرضت

---

(١) من ديوان كانت لنا أوطان ص ٧ .

(٢) الأعمال الكاملة مركز الاهرام من مسرحية الوزير العاشق ص ٤٦٦ .

عليه العزلة فى عالمنا الحديث والذى تدور أفكاره حول ذاته ، إنما يعرف العالم كمجموعة من المؤثرات العصبية والانطباعات والأحوال النفسية « كفوضى لامعة » كتجربة « خاصة » وأحاسيس « شخصية » ، إن الانطباعية فى الرسم تقابل الوضعية فى الفلسفة ، فهذه تسمح بألاّ يكون العالم اكثر من تجربة « خاصة » وأحاسيس شخصية وليس واقعا موضوعيا موجود بشكل مستقل عن حواس الفرد [(١)]

وكذلك عبرت المذاهب التشكيلية الأخرى عن حقائق مختلفة للانسان مثل السريالية والتكعيبية ، ولا يقل فن النحت تعبيرا عن « فكرة » أو « معنى » من خلال تماثيله ومنحوتاته ، فهى ليست تجسيدا لبشر بقدر ما هى كشف عن روح الإنسان بمــا هو كذلك ، مثل تمثال «موسى» لمايكل انجلو ، كذلك قد يجسد التمــثال شخصية أمة مثل تمثــال محمود مختار « نهضة مصر »، ولسوزان لانجر زاوية رؤية فى فنى التصوير والنحت جديرة بالاهتمام فهى ترى « أن هدف التصوير هو أن يجعل الفراغ مرئيا واستمراره محسوسا للانسان ، كما يقدم لنا فن النحت صورة للفراغ المحيط بنا ، وبأجسامنا الطبيعية » [(٢)]

ولعل كتــاب چوليــوس يورتنورى « الفيلســوف وفن الموسيقى » يوضح كمــا يقول د. فؤاد زكريا – مترجم الكتاب فى التصدير – خطأ الاعتقاد السائد أن تطور الموسيقى سار مستقلا عن أفكار الفلاسفة ولم يتأثر بها على الاطلاق وإن كانت هناك نقاط التقاء بعينها بين المجالين تتمثل فى تلك الكتابات التى كان الفلاسفة يسجلون فيها أفكارهم عن الموسيقى من آن لآخر ، أو فى تلك التأملات شبه الفلسفية التى قد يعبر بها الموسيقار عن تجاربه فى الحياة والفن ، فالكتاب يؤكد للقارىء أن تأثير الفلسفة فى الموسيقى كان أقوى مما نتصوره ، وأن هناك مصيرا مشتركا يجمع بين هذين المجالين للنشاط الروحى فى الإنسان ، وأن اللقاء بين الفيلسوف والموسيقى قد استمر طوال التاريخ ، وما زال قائما إلى اليــوم [(٣)] . وسنقدم أمثلة ســريعة لتــوضيح عــلاقة الفلسفة والموسيقى ، فقـد كانت لــلآراء الاجتمــاعية والفنية التى نــادت بهــا مــدرسة مانهايم تأثيرها على يوزيف هايدين (١٧٣٢ – ١٨٠٩) ، كما أثنى كيركيجورد المفكر الوجودى عاشق الموسيقى على موسيقى موتسارت (١٧٥٦ – ١٧٩١) ، وقد استغل موتسارت فى أوبرا « زواج فيجارو » الموضوع الذى ألفه « بومارشيه » عن الانحلال الخلقى للطبقة الارستقراطية وهو موضوع كان من العوامل التى مهدت للثورة الفرنسية ، أما موسيقى بيتهوفن (١٧٧٠ – ١٨٢٧) فهى – كما

---

(١) إرنست فيشر – ضرورة الفن – ص ٩٦ .

(٢) Susann K. langer : Feeling and Form, P., 77

(٣) چوليوس يورتنورى : الفيلسوف وفن الموسيقى – ترجمة د. فؤاد زكريا – ص ٧ .

قال عنها فكتور هيجو تصغى إلى انسجام الأفلاك الذى أكده أفلاطون [1] ، وقد اتضح هذا الانسجام فى أعلى درجاته فى السيمفونية التاسعة التى كانت لحنا فلسفيا عميقا لنشيد شيلر « هيا إلى الفرحة » ، وترى سوزان لانجر أن الموسيقى تجعل الزمان مسموعا ، وشكله واستمراره محسوسا [2]

الفن والعلم :

لو انتقلنا إلى علاقة العلم والفن لاتضح لنا أن طرق المعرفة المختلفة التى يسلكها الإنسان ليست بالطرق المنفصلة ، بل هى طرق متكاملة ، كأنها خيوط تتضافر معا لنسج « بنية واحدة » مكتملة وكلية ألا وهى « المعرفة » . فالفن ليس – كما يرى الكثيرون – طريقا ثانويا فى الحصول على المعرفة ، بل هو جزء من حياة مكتملة معرفيا ، فهو لا يكون جديرا بالاهتمام إذا انفصل عن العلم أو عن الفلسفة إذ يفقد مبرر ومسوغ وجوده ؛ فالفنان الذى لا يؤمن بتكامل الفن مع ألوان المعرفة الأخرى عبر عنه تنيسون Tennyson بأنه :

بقعة من الركود الرتيب بلا ضوء أو قدرة على الحركة

بركة ساكنة من الملح تحيطها الرمال

متروكة على الشاطئ [3]

والواقع أن هناك ثلاثة مواقف يمكن أن نميز بينها فى تناول كل منها للعلاقة بين الفن والعلم .

١ – الاتجاه الذى يفصل بين العلم والفن :

هذا الاتجاه ينكر أية علاقة تقرب ما بين هدف العلم وهدف الفن من حيث كونهما يبحثان عن الحقيقة أو المعرفة ، وذلك لاختلاف منهجهما ، واختلاف كل منهما فى الاهتمام بجوانب معينة من الواقع . يقول رودلف كارنب Rudalf Carnap « إنه لا موضوع من موضوعات الفن على أي مستوى ، يمكن أن يكون ذا قيمة فى مجال تحصيل معرفة جيدة » كما يؤكد سيدنى زنك Sidney Zink ذلك بقوله : « ومن ثم فإن أياً ما كان ما نفهمه من العمل

---

(١) نفس المرجع السابق ص ٢٣١ ، ٢٣٢ ، ٢٣٤ .

(٢) Susanne langer : Feeling and Form, P., 77.

(٣) Melvin Rader : Art and Human Values, P., 253.

الفنى فإنه إنما يقدر على إشاعة البهجة أو السرور فينا إلا أنه لا يقدم معنىً عقليا [1]. فالفن فى نظر هؤلاء تعبيرى expressive ، بينماالعلم تمثيلى Representative فالعلوم التجريبية تقدم تأكيدات على ما يمكن أن يبرهن عليه أو لا يبرهن عليه ، أما موضوعات الفن فهى لا تؤكد ، بل تعبر عن المشاعر ، والحالات النفسية ، والميول ، والاستحسانات الشخصيات ... الخ. ومثل هذه التعبيرات لا يمكن أن تكون حقيقية أو زائفة . وما لم يكن حقيقيا لا يكون بمقدوره أن يصير معرفة Knowledge [2]

٢ - أما الموقف الثانى فهو يصل فيما بينهما :

ويمثله هربرت ريد فى كتابه « التربية عن طريق الفن » قائلا : « فأنا فى النهاية لا أميز بين العلم والفن إلا باعتبارهما مناهج ، هذا إلى أنى اعتقد أن التناقض الذى قام بينهما فى الماضى كان راجعا إلى نظرة قاصرة محدودة إلى كل من النشاطين ، إذ الحق أن الفن هو وسيلة تمثيل إحدى الحقائق ، وأن العلم هو وسيلة تفسير الحقيقة نفسها [3] وكذلك برونوفسكى فى كتابه « وحدة الانسان » حيث يقول : « ليس العلم مجرد معلومات آلية لاشخصية ، بل إن للعلم إلى جانب القيم التى ينفرد بها كالنزاهة والموضوعية وحب الحق ، قيما أخرى يقترب بها من المجال الشخصى الذى يختص به الفن كالاحترام والتسامح .

كما أن الفن من جانبه ، ليس مجرد ممارسة ذاتية خلاقة تنبعث من الفنان وحده ولا تؤثر إلا فيه ، وإنما هو يتجاوز الفرد ، إذ يقدم إلينا معرفة من نوع خاص هى معرفة الذات. والمقصود بمعرفة الذات هو أنه يعرف الانسان نفسه من خلال ما يعرضه العمل الفنى أو الأدبى من نماذج ، ويتوحد مع المعنى أو المشاعر التى يضمنها العمل ، لكى يفهم نفسه ويفهم الإنسانية كلها ، على نحو أفضل . وهكذا يتخطى الفن حاجز الفردية لكى يقيم جسورا بيننا وبين الذوات الأخرى شأنه فى ذلك شأن العلم [4]

٣ - والموقف الأخير هو الموقف المعتدل :

الذى يعترف باختلاف كل من العلم والفن إلا أنه يرى أن كلا منهما (الفن والعلم) يسهم بطريقته المميزة فى فهم الإنسان للعالم ، فكلاهما له مكانة متميزة فى العمل المعرفى الكلى فإذا كان الفن (الشعر خاصة) - كما يرى الشاعر الإنجليزى لويس C. Day lawise

---

(١) Ibid, P., 254.

(٢) Morris Philipson : Aesthetics Today, P. 209.

(٣) هربرت ريد - التربية عن طريق الفن - ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ص ١٨ ، ١٩ .

(٤) برونوفسكى - وحدة الانسان - ترجمة د. فؤاد زكريا ص ٣ .

يعمق رؤيتنا بإزاء الجانب الكيفى للشعور والقيمة ، فإن العلم يكشف لنا عن الجانب الكمى للقياس والاطراد ، بمعنى أن معرفة الجانب الكيفى والقيمى للشيء لا تقل إسهاما عن معرفة الشيء كحقيقة فيزيائية يحكمها قانون علمى [١] وهو ما أشار إليه ايضا إرنست كاسيرر فى كتابه « مقال فى الإنسان » حيث يرى أن الفن كسائر الأشكال الرمزية ليس نسخا حرفيا لحقيقة جاهزة معطاة ، وإنما هو إحدى الطرق المؤدية إلى نظرة موضوعية للأشياء والحياة الإنسانية . فحقا إننا لا نكتشف الطبيعة من خلال الفن بنفس المعنى الذى يعنيه رجل الطبيعة حين يستعمل كلمة « طبيعة » فالعلم اختزال للواقع ، والفن تكثيف للواقع . والعلم يقوم بذلك عن طريق التجريد ، والفن عملية مستمرة من التجسيد إلا إنهما يصلان - مع اختلاف منهجهما - إلى غاية واحدة هى أن الفنان يستكشف صور الطبيعة مثلما أن العالم يستكشف حقائق القوانين الطبيعية .[٢]

والواقع أننا لا نستغنى عن الحياة فى دنيا الصور كما لا نستغنى عن معرفة العالم من خلال قوانينه ومعادلاته . لأن المعادلات والقوانين ترينا العالم فى صورة واحدة وبعد واحد ، أما فى الفن ، لا يصور لنا الفنان الشيء المرئى التجريبى بما فيه من تلال وجبال وأنهار ، ولكن يقدم لنا ملامح داخلية مفردة آنية لذلك المنظر ؛ فالمنظر الطبيعى فى وقت الأصيل مختلف عما هو عليه فى الظهيرة أو فى يوم ممطر أو مشمس [٣] وبذلك فبالفن يثرى إدراكنا ويتنوع عما هو عليه فى الإدراك العادى أو العلمى . فالفنان يكشف الحجب عن إمكانات يحدها الإدراك العادى أو يختزلها فى بعد واحد الإدراك العلمى ؛ ولعل ذلك ما يميز الفن ويجعله من أكثر الأنشطة الإنسانية سحرا وفتنة .

وهكذا فالعلم والفن - كما يقول ستيفن بيبر Stephen Pepper فى كتابه « المفهوم والقيمة Concept and Quality » كلاهما جزء من المؤسسة الثقافية ، وكل منهما يمتلك قيما ثقافية مهمة . فالقيم بالنسبة للفن هى اساسا قيم تحقيقية Consummatry ، وبالنسبة للعلم هى قيم أداتية instrumental ، وكلاهما يسهم فى المعرفة الإنسانية على نحو كبير ، فالفن يختص بالخبرة الحية والعلم يهتم بالتحكم التصورى للبيئة الإنسانية. والحكمة الانسانية

---

(١) Melvin Rader : Art and Human values P., 254 .

(٢) إرنست كاسيرر - مقال فى الانسان - ترجمة إحسان عباس - ص ٢٥٠ .

(٣) إرنست كاسير - المرجع السابق - ص ٢٥٣ .

تتطلب ألا نفصل بينهما بحدة ، فكل منهما يحتاج للآخر من أجل نظرة متوازنة عن العالم [1] فرجل العلم يحتاج للشعور الجمالى من حيث إنه نوع من المصفاه التى لا تسمح بالمرور إلا لتلك الأشياء التى تبدو بحكم اتساقها صادقة ، حقيقية ، ومن لا يتمتع بهذه الصفات لن يصبح أبدا مخترعا حقيقيا [2]

والواقع أن هذه النظرة التى ترى أن العلم والفن طريقان متكاملان اكثر منهما متنافسان وأن لكل منهما طريقته الخاصة فى الرؤية الإنسانية وفى الوصول إلى المعرفة هى النظرة التى سندافع عنها . وسيتم دفاعنا بعرض بعض صور وأشكال التكامل بين العلم والفن ، ولكن قبل هذا العرض ينبغى أن نتوقف قليلا لتفسير « نوع المعرفة » التى يقدمها لنا الفن واختلافها عما يقدمه العلم ؛ ذلك لأن نظرة التكامل التى نقرها بين العلم والفن هى نظرة لا تخلط بينهما ، فالبحث العلمى ليس شعرا ، والتفسير الفنى ليس نظرية يمكن التحقق منها بالتجربة . والعلم يبحث من أجل الحقيقة بوصفها حقيقة ، والفن يقدم الحقيقة كحقيقة تم الشعور بها من خلال ذات مبدعة ؛ فرجل العلم يبحث عن الحقيقة قاصدا ومتعمدا ، مستبعدا كل رغباته الإنسانية وآماله ومخاوفه ، أما الفنان فهو جزء جوهرى مما يقدمه ويتخيله . كما لا يصطبغ العلم بأى موقف دينى أو عرقى أو جغرافى ، فليس هناك فيزياء عربية ، أو فيزياء غربية ، بينما هناك فن قوطى وفن إسلامى – وسوف تتم مناقشتنا لهذا الموضوع من خلال بعض الفلاسفة والمفكرين :

فهذه هى دورثى ولاش Dorothy walash فى كتابها « الأدب والمعرفة » litarature and knwledge تناقش القضية وهى تقصد بالأدب القصائد ، والروايات والمسرحيات ، وتقصد بالمعرفة ليس فقط التوصيفات القابلة للتحقيق Verifiable descriptions ، بل هى كذلك « الرؤى الإلهامية » revelatory insights ، وتفسر ذلك بقولها : « أنت لا تعرف حقا مالم تجرب الشىء أو تخبره . وبذلك فهى تميز بين المعرفة بشىء ما Knowing about somthing ، والمعرفة الكيفية المتعينة للخبرة من خلال معايشتها living through it ، كأن يقول شخص ما، إنه يعلم تماما كيف يكون حال من يقع فى الحب فجأة ، وبلا توقع ، لأن ذلك قد حدث لى فعلا[3] وهى بذلك متأثرة بجون ديوي الذى يميز بين نوعين من الخبرة، الخبرة العادية أو خبرة الحياة life experience والخبرة فى ذاتها an experience أو القيمية virtual experience ،

---

(١) Melvin Rader : op. c : t

(٢) إرسينى غوليكا الفن فى عصر العلم – ترجمة د. جابر ابى جابر – ص ٢٢٨ .

(٣) Melvn Rader : Ibid, P., 256 .

فالخبرة العادية أو خبرة الحياة هى خبرة تحدث ، أما الخبرة المكتملة أو القيمية فهى خبرة يعاد تحقيقها فى عمل فنى بأن يمسك بالعامل الجمالى الذى لا يكون بدوره منفصلا أو مضافاً إلــى الخبرة بل كامنا فيها لا يحتاج إلا إلــى البصيرة والقدرة التى يتميز بها الفنان (١) . وهذه الخبرة الجمالية تتسم بالاتساق ، والتتابع ، والوحدة فى مقابل الخبرة العادية المتشظية والمتلاشية، ومن خلال هذا الانتظام والتعضون نقول إنها حقيقة ، وعندما تعمق فهمنا للحياة نقول إنها معرفة دون أن نكون غافلين أو دون أن تلتبس علينا طبيعة المعرفة والحقيقة فى البحث العلمى .

ولعل إجابة ليونل تريلينج lionel Trilling على سؤال ما هو معنى الفكرة الأدبية ؟ فى مقالته ، معنى الفكرة الأدبية The Meaniag of Literary Idea » توضح جانباً آخر من طبيعة المعرفة التى نستمدها من الأدب ، فهو يجيب أن معنى الفكرة الأدبية ليس معنى ذا طبيعة عقلية Rational بل إنه نص خطابى Rhetorical ، وهو إن كان لم يستخدم فى مقالته صفة خطابى ، Rhetaric ، إلا أن مقالته إنما تعمل على تفصيل ذلك وتوضيحه ، من حيث إن الخطابة معنية أساسا بعملية الإقناع أكثر من اهتمامها بصياغة أو بعمل عبارات تشتمل على الحقيقة ، أو إنشاء أو نظم حجج صحيحة ، إن هدف الخطابى هو الإستمالة - to win over ، ولقد أوضح ذلك من خلال مناقشته وتحليله كثيرا من الأعمال الأدبية لشكسبير ودانتى، وفلوبير ، وإليوت ، وكافكا ، وهيمنجواى وأونيل ..وغيرهم (٢)

غير أن الكثيرين يرفضون القول بأن الفن يقدم حقيقة بالمعنى المتعارف عليه ، فهو أحيانا يتجاوز حدود الواقع الطبيعى ويقدم لنا الواقع على صورة أكثر جمالا ، أو يصف لنا العالم أكثر قبحا ورعبا كما فى جحيم دانتى ، ولذلك فإن من يرى أن الفن يقدم لنا حقيقة فهو يخضع للمغالطة الواقعية Factualist Fallacy ، ولذا أخذ كثير من الجماليين حذرهم وتحدثوا وهم بصدد تفسير بعض الأعمال عن المضمون ، والمعنى والرؤية ، والتعبير بدلا من القول بالمعرفة (٣) .

ومع ذلك فنحن متمسكون بالقول بأن الفن يمتلك ويستطيع أن يقدم نوعا من المعرفة التى عبر عنها نيلسون جودمان Nelson Goodman بالقول بأنه « فى الخبرة الجمالية تعمل

---

(١) د. وفاء محمد ابراهيم – الخبرة الجمالية بين برناردبوزانكيت وجون ديوى – ص ٤٢٦ .

(٢) lionel Trilling : The Meaning of A Literary Idea P., 214 to 229

(٣) Melvin Rader OP . cit, P. 259 .

العواطف على نحو معرفى » ؛ فالعالم ليس هو ما يقدم لنا ، بل ما هو ممكن ومضمر. وقد لاحظ نورث هوايتهد ذلك فقال : « إن كل ماله دلالة هو ما ينتج عن تجربة هى الأعمق والأصدق وهـى التـى ينتج عنها الفـن ، فـأمـا مـا ينتج عـن مجرد استنتـاج واع فإنه يكون تنبؤاً [١] .

وفى ضوء ذلك نقول طالما أن العمق والصدق هو ما يسر ويمتع ، فإن العمق والصدق يميز موسيقى باخ ، وبيتهوفن ، ورسوم رمبرانت وفان جوخ ، وتراجيديا شكسبير وراسين، وتماثيل هنرى مور ومختار والسجينى ، وروايات جوته وتوماس مان ودوستوفسكى ونجيب محفوظ ومسرحيات شو وبريخت ، وشعر بودلير ، وبيرون وشيللى وابى العلاء المعرى والمتنبى هذه الأعمال ، وغيرها ، كثيرا ما تقدم لنا بالإضافة إلى السرور والرضا معرفة بالنحو الذى نكون به « إنسانيين » إذ توحد بيننا وبين الآخرين ، ونتعرف على أنفسنا من خلال ما تجسده لنا من شخصيات وما تصوره لنا من عواطف وانفعالات ، وتكشف فى ذات الوقت كنه الإنسان فى عمومه وخصوصيته .

وها هنا قد يقول قائل إن الفن كثيرا ما ينقل لنا معرفة تضر بالإنسان حينما يجسد من خلال شخصياته الرذيلة والابتذال نقول إن الفن لا يعيبه أن يعبر عن رذائل الإنسان وسقطاته ، بل على العكس ، فهى تجعلنا (الرذائل والنقائص) نشعر بأننا بدورنا نعاني من نفس العيوب ، فهي جزء من إنسانيتنا بقدر ماهي جزء من إنسانية بطل الرواية [٢] ، أو العمل الفني أيا كان فإن أخطاء عطيل ، وياجو وهاملت ، وقبس وليلي هي أخطاؤنا .

ولقد أقام إ . أ رتشاردز تضادا بين المعرفة التي نحصلها من الفن (الشعر خاصة) والتي نحصلها من العلم على أساس أن لغة الأول انفعالية والثاني لغته إشارية وصفية ، ويرى أن الشعر ليس من وظيفته نقل الحقيقة بمعنى التطابق على الواقع [٣] ، ولكن ألا يجوز أن القيمة الجمالية للشعر ، مثلا ، تتوقف جزئيا على حقيقته ؟ صحيح أننا قد نغفر لكيتس خطأه الفادح في قصيدته « عندما قرأت لأول مرة هوميروس لتشابمان » On First looking into chapmans Homer. التى عزا فيها اكتشاف المحيط الهادى لكورتيز ، يقول :

---

(١) Melvin Rader, Ibid , P. 260 .

(٢) ج برونومسكي – وحدة الانسان – ص ٩٤ .

(٣) إ . ا . رتشاردز . مبادىء النقد الادبى – ترجمة د. مصطفى بدوى – ص ٢٣٦ .

ساعتها أحسست وكأننى رجل يراقب السماء

وكوكب جـــديد يسبح نحو مـــــرمى بصـــــره

أو مثـــــل كـــورتـــيز المتين البنـــــــــيان

حين حـــدق بعيونه المتعجبة فـــى المحيط الهـــادى

وكل رجاله تبادلوا نظرات تحمل تخمينات مجنونة

وهم صـــــامتون علـــى قمة جبل فـــــى دارين (١)

إلا أن هناك أهمية كبيرة فى تقديم الحقيقة فى الشعر أو الفن بالصورة التى نعرفها فى العلم وإلا أدى ذلك إلى تشويه فى تجربتنا الجمالية أو القضاء عليها ، حقيقى أننا لا نقرأ الشعر كما نقرأ بحثا علميا إلا أن الإشارات الوصفية إلى العالم جزء من العمل الشعرى(٢) .

أما ت . م . جرين T. M. Greene فهو يدافع عن الحقيقة الفنية التى يقدمها العمل الفنى فيقول « إن الفنان ، فى محاولته فهم الواقع بطريقته الخاصة ، يشبه العالم والفيلسوف والأخلاقى واللاهوتى ، أما من يتجاهل هذه السمة الأساسية في الفن ، فإنه يغفل طابعه التاريخى ، ويسلبه قدرا كبيرا من دلالته الإنسانية (٣) . وبذلك ينسب جرين للفن مهمة معرفية ، حيث إنه يمكن أن يكون صحيحا أو باطلا مثلما تكون القضية العلمية صحيحة أو باطلة ، مع اعترافه بأن نوع الحقيقة التى يصل إليها الفنان والطريقة التى يعبر بها عن الحقيقة تختلف فى نواح مهمة عن العلم . ويفسر ذلك مـــن خلال شرحه لمعنى « القضية » « وتطابقها مع الواقع » بأنه ليس من الضرورى أن يكون وسيط القضية هو الألفاظ والتصورات فقط ، بل يمكن أن نجد ما يعبر عنه الفنان بوصفه حقيقيا في وسائط كالتصوير والموسيقى ... إلخ. ولقد تعرض جرين لهجوم عنيف لاستخدامه الشديد الاتساع للفظ القضية ، وذلك لأن القضية لكى يكون لها معنى ، ينبغى أن تشتمل على رموز تواضع الناس على معانيها ، وأنه لا توجد مثل الرموز والمواضعات فى الألوان أو الأصوات (٤)

---

(١) Melvin Rader : Art And Human Values, p., 266.

(٢) جيروم ستولينز – النقد الفنى – ترجمة د. فؤاد زكريا – ص ٤٧٢ .

(٣) المرجع السابق – ص ٤٧٣ .

(٤) جيروم ستولينز – المرجع السابق ص ٤٧٥ .

ولعله يمكن الرد بأنه يمكن أن يتم ذلك عن طريق خلق مناخ عام لتربية الذوق الفنى والحساسية الجمالية والنقد الفنى الجيد ، من خلال تداول مفردات القيم الجمالية بين الناس كما نتداول المفردات العلمية . وهذا يمكن أن يتحقق عن طريق الأسرة ، والمؤسسات العلمية والأجهزة الإعلامية المختلفة من خلال تبنيها للفنون والأعمال الفنية التى يتفق نقديا على أنها تتميز بخصائص فنية عالية ، وذات أهداف عليا لترقية الذات الإنسانية حضاريا ، وبذلك يتحقق المعيار الثانى الذى أقره الأستاذ جرين وهو « التطابق ؛ ويقصد به أن لكل فنان إطارا إشاريا وطريقة خاصة للنظر إلى العالم . وإذا شئنا أن نفهم استبصارات أى فنان علينا أن نتخذ نفس الإطار الإشارى الخاص به. وهو يضرب مثلا مبسطا لذلك ، هو تصوير سيزان للأشجار ؛ فطريقة معالجته لهذا الموضوع تؤكد سمات معينة يتجاهلها بقية الفنانين ؛ ذلك لأن سيزان يؤكد « صلابتها الثلاثية الأبعاد » . وفى استطاعتنا أن نذهب إلى الطبيعة مباشرة ، ونختبر دقة ملاحظات سيزان فى ضوء اهتمامه المعرفى الخاص ، فلن نتمالك أنفسنا من الإعجاب بموضوعية بصيرة سيزان ، وسنرى أننا بمقدورنا أن ندرك الأشياء كما أدركها هو [1] .

والواقع أننا إذا استطعنا استخدام « الإطار الإشارى » استخداما تربويا ، لأمكن لنا معرفة الاختلاف النوعى للإطارات الإشارية للفنون المختلفة أيضا ؛ فالإطار الإشارى للفن التراجيدى غيره فى فن الكوميديا ؛ والإطار الإشارى لفن المسرح غيره فى فن السينما . والإطار الإشارى فى الفن التشكيلى غيره فى فن الموسيقى وهكذا .

أما چون هوسبرز John Hospers فيحدد المعرفة الفنية على نحو آخر ، حيث يستخدم مصطلح الحقيقة القاصدة truth - to وهو يعنى التعبير عن الشخصية فى نطاق العمل ذاته ، عن طريق إظهار أفعال عينية وسمات للشخصية . غير أن من الممكن أن نكتشف وجود تشابه بين هذه الشخصية وبين ما يوجد خارج العمل الفنى ، مثل هذا التصوير « الصادق أو الحقيقى » للشخصيات عند رمبرانت [2] ، وعند محمود سعيد فى تصويره لحياة الصيادين ، وبذلك تشير الحقيقة القاصدة إلى الخصائص كما تشعر بها فى التجربة بوجه عام أكثر مما تشير الحقيقة القاصدة إلى الشخصية . مثل هذا الفن يصل إلى لب الأشياء وإلى مذاقها الذى لا يسهل وصفه بواسطة الحقائق التى تقال عن

---

(١) جيروم ستولينز – المرجع السابق – ص ٤٧٧ .

(٢) جيروم ستولينز – المرجع السابق – ص ٩٧٤ .

الموضوعات truth about ويطبق هوسبرز مصطلح الحقيقة القاصدة على الموسيقى أيضا [(١)] ، وكذلك يؤكد لويس أرنود ريد Louis Arnoud Reid أن الخبرة المجسدة فى موضوع جمالى Knowledge of meaning in the aesthetic object وهى - فى نظره - لا تختلف من المعارف التى يحصلها من الخبرات العلمية والتاريخية ، كما أنها تحتاج لكثير من التعلم لمتذوقى الفنون لفهم هذا النوع من المعرفة . فمما لا شك فيه - كما تقول - إن الخبرة الجمالية الناضجة لمشاهدة بورتريه لبرمبرانت أو الاستماع لفوجة لباخ تتضمن نوعا من المعرفة المميزة والعالية الرتبة ، التى تتطلب كثيرا من التعلم [(٢)] .

لعل هذه التفسيرات لطبيعة المعرفة التى نحصل عليها من الفن قد تؤدى الغرض المطلوب وتكشف عن أهمية الاعتقاد فى وجود «معرفة» فى الفن أو الحقيقة يعبر عنها ، وإلا نزع عن أرض الواقع ، وقضى على وجوده كقوة حافزة للإنسان للوصـول إلى منطقة لايصل إليها العلم ولا تستطيع أن تقدمها الفلسفة . ومن ثم يأتى دور الحديث عن أشكال وصور التكامل بين العلم والفن . وسنقدم أربعة أوجه لهذا التكامل :

١ - التفسيرات العلمية كمادة خام للفن :

إن العالم الذى يمارس فيه كل من العلم والفن نشاطه ، عالم واحد ، وهذا يؤدى إلى التقائهما فى نقاط كثيرة ؛ فالخبرة الجمالية جزء من العالم الواقعى الذى يشكل كل أنواع الخبرات الأخرى ، ومنها الخبرة العلمية أساسا . والفن يوظف الحقائق التى توصل إليها العلم ويعيد تفسيرها على نحو قيمى . يقول شكسبير فى السوناتا الخامسة والستين :

لأن النحاس والحجر والأرض والبحر

الذي بلا حدود كلها يفلها الفناء الحزين

ويعبر شيللى عن تحول الأشياء ، وكثرتها - كما كشف عنها العالم - بمنظوره الفنى الخاص :

أبدأ تتدحرج العوالم فوق العوالم

من الخلق حتى التحلل

مثل الفقاقيع على سطح نهر

تلمع ، تنفثئ ، تنجرف بعيدا [(٣)] .

---

(١) انظر المزيد فى فصل «الحقيقة والاعتقاد فى الفن» فى كتاب جيروم ستولينز - النقد الفنى - ص ٤٧٩ .

(٢) Louis Arnoud Reid : knowledge and Aesthetic Education, in C Aesthetics and problems of Eduction) ed., by Ralph A. smith , pp. 162 - 163.

(٣) Melvin Rader : Art and human Values p., 269 .

هكذا يطبع العلم عقول الفنانين بأفكاره ، ويصبغ رؤاهم ، حين يقدم لهم المادة الخام التى ينسجون بها فنهم ، فالتقرير العلمى جزء مهم من خبرة الفنان ، وهو بدوره واحد من العلاقات المهمة بين الفن والعلم ، فهما (الفن والعلم) يعتمدان على نفس العالم ، فإذا كان العلم يعبر عن فهمنا للعالم ، فإن الفن يعبر عن موقفنا الشعورى تجاه نفس العالم .

وفى الواقع أن هناك كثيراً من الفنانين اهتموا بالدراسة العلمية ومنهم كولردج Cole-ridge الذى كان يستمع إلى محاضرات همفرى دافى Humphry Davy فى العلم حتى يزيد من مخزونه المجازى ، وإن كان شعره لا يتسق دائما والحقيقة العلمية ، فالصورة الآتية من قصيدته البحار القديم Ancient Marinar توضح ذلك :

القمر ذو القرنين (الهلال) ونجمة واحدة لامعة

داخـــل الطرف الأعــلى لقوســـه المنحنى

إنها صورة مخالفة للحقيقة العلمية ، ولرؤية الإدراك العادى ، إذ ليس هناك نجم داخل قمة القمر الهلالى . والسؤال إذن : هل عدم الدقة هذه تؤدى إلى خلل جمالى ؟ وليتحدد ذلك أكثر نقارن بأبيات وردزورث Wardsworth :

جميلة كنجمة .. حين تكون واحدة فقط

تتـــــــــــــألق فى الســــــماء

ولعل ذلك يحدث بالفعل عند الغروب ، عندما تكون هناك إمكانية لرؤية نجمة واحدة رقيقة ، جميلة ، رائعة ، ومن هنا فإ موافقة أبيات وردزورث مع حقائق الإدراك يزيد من قوتها الشعرية ، فى الوقت الذى تضعف عدم الدقة فى أبيات كولردج – برغم فهم القارئ لها – جمالها .

والحقيقة أن «محللى النفس» قاموا بتفسير عدم الدقة inaccuracy هذه وأرجعوها إلى أن قصيدة كولردج تصور بحارا ، مذنبا ، معاقبا ؛ فهو ينظر إلى السماء والمحيط وهو مهزوز عصبيا ، لا يرى الأشياء كما يراها وهو فى حالته السوية . فكولردج يروى إذن الحقيقة النفسية psychological Fact للبحار ، المصابة بنوع من الهلوسة hallucination ، فهو إذن تصوير صادق ، كما فعل مونش Munch فى لوحته «الصرخة Screame » ، حيث يمكن للمشاهد أن يسمع «صرخة الطبيعة المرعبة» حول الشخص المرسوم المرتعد الملامح والسمات حيث يعبر عن خوفه من المجهول ، الذى يجسده شخصان بلا هوية . فهذا النوع من التعبير يظهر الصور الداخلية للروح ، الصور التى تقع على الجانب الآخر من العين [١].

(انظر الوحة رقم«٦»)

(١) Melvin Rader : Ibid , pp.262,263

ولقد فسر أرسطو من ناحية أخرى هذا التحريف أو قل الانحراف عن المألوف الذى يقصده الفنان أحيانا فى كتابه «فن الشعر» حين ميز بين نوعين من التحريف ؛ التحريف غير الملائم ، وهو الناتج عن الجهل ؛ والتحريف المعبر ، وهو الناتج عن الحدس الدقيق للفنان ؛ فالفنان عند أرسطو يجب أن يفضل التعبير عن المستحيل المحتمل على الممكن الذى لا يقبل التصديق (١) .

نعود فنقول إن العالم الذى يعيشه الفنان هو العالم الذى يكشف حقائقه العلم ، فكيف يرى الفنانون العالم فى ضوء العلم ؟

سوف نورد بعض النماذج لبعض الفنون التى أبدعت فى عصر العلم والتكنولوچيا فهذا هنرى مور Henry Moor ، يرى أن اهتمام الفنان بالأشكال الطبيعية إنما يشمل تلك الأشكال التى يكشفها له الميكرسكوب والتليسكوب ، حيث يقول : « إن الشكل الإنسانى هو ما يهمنى بصفة خاصة ؛ لكننى وجدت مبادىء الشكل والتناغم من دراسة الموضوعات الطبيعية مثل البللورات ، والصخور ، والعظام ، والأشجار ، والنبات ... إلخ ، ففى الطبيعة تنوع لاحدود له ، والتليسكوب والميكروسكوب يوسعان هذا المجال وبهما تتسع خبرة النحات المعرفية بالشكل (٢) .

وفى القرن العشرين نجد الفن تركيبة متفجرة an explosive complexity ، وعلى الرغم من غموض طبيعته على المتلقى ، فهو رد فعل مباشر لعصر الذرة . فلقد اختلفت الرؤية عن الإدراك العادى إلى الإدراك الكلى ، ذلك الإدراك الذى يعتمد على ذاتية الفنان واعتبارها أساسا فى التعبير والإبداع الفنى (٣) بالإضافة إلى ما يمتلكه من تقنيات حفزت خياله لسبر أغوار لاوعية ، وأعطته القدرة على الغوص فى أعماق ما تم كشفه بالعلم ؛ وهذا ما مهد إلى الرمزية التى تتجه إلى ناحية العلم اساسا ، ومن هؤلاء الفنانين بول كلى ، وچوان ميرو ، ومارك شيجال ، وهنرى مور ، وماكس إرنست ، وعبد الهادى الجزار ، وحامد ندا ، كما أثرت الفيزياء النسبية عند أينشتين على التكعيبين عندما تخلوا عن تراث النظرة المفردة ، وارتبطوا بتزامن المنظورات المختلفة ، كذلك تأثير البعد السيكولوجى وخاصة عند فرويد على السرياليين فى رسوماتهم ، وعلى الأدباء فى استخدامهم تكنيك تيار الوعى ،

---

(١) ارسطو : فن الشعر – ترجمة د. عبد الرحمن بدوى – ص ١٥ – ١٨ .

(٢) Melvin Rader, op Cit , P., 266

(٣) د. محمود البسيونى – الفن فى القرن العشرين ص ٣٠ .

كما عنـد فرجنيـا وولـف Virginia woolf ، وجيمس جـويـس James Joyce ، وأوجين أونيل Eugene O'Neill [1] (انظر اللوحتان رقم ٧ ورقم ٨) .

كذلك قدم العلم من خلال تكنولوجيته مواد جديدة بدلا من المواد النادرة التى كان يعتمد عليها الفن ، فظهرت صباغة الأخشاب والزجاج ، وحلت محل صباغة المعادن الثمينة ، واستعمل فن النحت مـواد البيئة ، بل لجـأ فن التصوير إلى استخدام « الكولاج » أو « الملصوقات » والبوب أرت popart أو الفن الشعبى إلى استخدام الخيش والأوراق [٢] .

من ناحية أخرى ، نجد أنه كما اهتم الفن بموضوعات العلم وحقائقه ، فإن مادة الفن هى أيضا مادة متميزة للبحث العلمى ، ولما كنا نفهم العلم بمعناه الواسع أى باستيعابه للعلوم الاجتماعية والفلسفية ، فنجد أن العلم بهذا المعنى ، قد تناول الفن علميا من خلال جوانبه المختلفة التاريخية سواء أكانت « تاريخية اجتماعية » كما فعل أرنولد هاوزر فى كتابه « الفن والمجتمع عبر التاريخ» ؛ أو « تاريخية تطورية » كما فعل توماس مونرو فى كتابه « تطور الفنون » ؛ أو نفسيا سواء أكانت نفسية فردية كما عند فرويد أو نفسية اجتماعية كما عند يونج ، أو من الجانب البيولوجي ، بدءاً من دارون حتى جروس ، أو بنيويا بأنواعها المختلفة ، بنيوية أنثرولوبوجية كما عند ليفي شترواس ، وبنيوية سيكولوجية كما عند جان بياجية ، وبنيوية لغوية كما عند رومان جاكبسون .

٢- المنهج في العلم والفن :

لقد بدأنا بأن الفن والعلم كليهما نتاج للخيال الإبداعي ، كما أنهما ينبثقان من أعماق العقل اللاواعي ، ولعل هناك تشابها يصطدم به المرء في الطبيعة الإبداعية لكل من الفن والعلم . فاكتشافات بوانكارية Poincaré في الرياضة تشبه تفسيرات موتسارت لإبداعاته الموسيقية ، وكذلك التشابه بين قصة كيكيولا Kekule لكيفية اكتشافه دورة البنزين Benzin ring (التي أحدثت ثورة في الكيماء العضوية) وبين قصة كولردج في كيفية نظمه لقصيدة كوبلاخان Kubla Khan) . لعل هذه الأمثلة توضح لنا كيف أن الأفكار والأشكال في كل من الفن والعلم تتبلور في الخيال اللاواعي قبل أن تظهر على سطح الوعي . وهي بدورها تؤيد رأي روسمند هاردنج Rasomund Harding في أن كل المبدعين سواء أكانوا فنانين أو علماء متشابهون في أنهم واهمون dreamers . [٣]

(١) Mellnin Rader : Art and human values p., 267

(٢) د. اميرة مطر ، مقالات فلسفية حول القيم والحضارة – ص ١٤٦ .

(٣) Melvin Rader : Op. Cit p., 272.

ولذلك يرى برونوفسكي أن رجل العلم لا يقل عن الفنان احتياجا إلى الخيال والتجاء إليه .... فالخيال يعمل علي توسيع نطاق اللغة العلمية علي الدوام وإضافة معان جديدة إلي مفهوماتها المتداولة ، حتى ليمكن القول إن الاكتشافات الكبرى في العلم إنما هي إضافات جديدة إلى المفهومات العلمية علي نحو يجعلها منطبقة على ظواهر أوسع نطاقا ، ويزيد معناها رحابة واتساعا (١) .

وهكذا لا يقل الفنان عن العالم في استخدامه المنهج في عمله اليومي حتى يصل من الملاحظة إلى أفضل الاستبصارات الممكنة، إلا أنه لا يهدف من استخدام هذا المنهج أن يصل إلى العام كما يهدف العالم ، بل ينصب اهتمامه على تمثيل الفردي individual لا النوع . وحتى عندما يعبر عن الكلي فهو لا يحذف إطلاقا عناصر الفردية ، فكل شئ لديه هو ما يكونه ذلك الشئ لا شئ آخر (٢) .

إلا أننا لابد أن نشير إلى أن هناك تضادا بين الفن والعلم ، على الرغم من استخدامهما للمنهج ، وذلك عندما نفكر في إمكانية العرض والشرح Parphrase لكل منهما ، ففي الفن فإن ما يعبر عنه what is expressed ينفصل عن الكيفية التي تم بها هذا التعبير Haw it is expressed فإذا سألت – مثلا – مؤلف بيانو عن ماذا تعني مقطوعته ، فإن إجابته لك هي أن تنصت جيدا إليه عندما يعزفها للمرة الثانية ، وحتى القصيدة ، والرواية ، على الرغم من أن وسيطهما اللغة ، فإن إعادة الشرح والعرض لهما يصيبهما بقدر من الإضعاف impairment مما يؤدي بدوره إلى إضعاف الكيفية الفنية لهما . وذلك لأن الفن نسيج فريد ذو كيفيات مترابطة داخليا ، في حين أن العلم ذو بناء علاماتي أو رمزي يشير إلى كلمات منفصلة لها دلالة عامة كلية . ومن ثم فإن مضمون البحث العلمي يمكن أن يتحدد بطرق منفصلة دون أن ينال معناه التشويه أو الإضعاف (٣) .

ولعل الكثيرين يرون أن هناك اختلافا آخر في المنهج بين العلم والفن ، ذلك ما فسره هوجو موستر بيرج Hugo mouster berg في كتابه «الارتباط في العلم والانعزال في الفن » connection in science and Isolation in Art حين يرى أن العناصر التي ينحل إليها الشيء – كما يفسره العلم – لا تقربنا من الشئ في ذاته ، بل تبعدنا عنه ، بعكس الفن الذي

---

(١) ج . برونوفسكي – وحدة الإنسان – ص ٢

(٢) Melnin Rader : Art and human values, p. 273 .

(٣) Melvin Rader : Ibid, P., 274

يجعلنا نركز انتباهنا في الموضوع في ذاته أكثر ما ننظر في علاقاته بغيره ، كما يفعل العلم الذي يصف لنا علاقات الشئ بغيره من الأشياء [1] بمعنى أن العالم يسأل عن لماذا why ومن أين whence وكلهـا أسئلة تربط الأشياء بعللها وبما يرتبط بهـا من أشيـاء ،أما الفنـان فهو يركز على ماهية الـشئ what the object ? في كيفياته المباشرة التـي تم الشـعور بها immediate felt qualities [2]

إلا أنه يمكن الرد علي ذلك بالقول إن ذلك إنما يعود إلى عدم الدقة في رؤية الطبيعة الحقيقية لكل منهما ، فالعلم والفن يكشفان عن اعتماد الأشياء كل منهما على الآخر ، فالعلم يستقصي القوانين والعلاقات العلية التي تربط بين الأشياء ، محددا ومميزا أوجه التشابه ، والتغاير ، والنسب الرياضية التى تروغ من عين الرائى . والفن يبدع أشكالاً تعبيرية ناشئة عن كثرة الكيفيات ، كاشفا بذلك العلاقات الداخلية بين شعورنا وإدراكنا ، وبالتالى فإن العمل الفنى المصمم جيدا يتم خبرته كوحدة ، وكل جزء فيه هو مرتبط عضويا بكل الأجزاء. ولقد عبر الشاعر فرنسيس ثومسبون Francis Thompson عن العلاقات المختفية hidden والفائضة Far - Flung عن الطبيعة بقوله :

كل الأشيـــاء – بفعل قـوة خفية

الأشياء القريبة والأشياء البعـيدة

بطـــريقة خفـــية

متصلة جميعـها ببعضـــها البعض

حتى إنك لا تستطيع أن تحرك زهرة

دون أن تـــزعج نجمـــا

ولعل أبيات وليم بليك Blake تزيد المعنى وضوحا :

لكى ترى عالمـا فى حبة رمل

وسمـــاءً فـى زهـرة بـرية

(١) د. اميرة مطر – مقدمة فى علم الجمال – ص ٧٦ .

(٢) Melvin Rader : OP. Cit . P. 275

اقبض اللانهاية فى راحة يدك

والأبـــدية فـــــى ســـاعة

ويقـول أرسطو فى « فن الشـعـر » : فى كل شـيء هناك جـزء من كل شئ كـمـا أن سقوط التفاحة على رأس نيوتن جعله ينظر فى حركة الأفلاك نفسها .[1]

٣ - التراكم فى العلم واللا - تراكم فى الفن .

لعله من الحقائق المتداولة القول بأن العلم يتراكم ويتطور خلال العصور ، بينما الفن لا يتراكم ، فهو يبدأ دائما جديدا مع كل فنان ، فليس فن شكسبير - كما يقول كروتشه متقدما على دانتى ، ولا جـوته على شكسبير ، فالفن حدس ، والحدس فردى الطابع ، والفـردى لا يتكرر (٢) ، ويقـدم أصـحـاب القـول بالتطور فى العلم الدليل على ذلك فى الاكتشافات العلمية التى يتم الوصول إليها على يد شخصين من العلماء أو اكثر فى وقت واحد أو فى أوقات متقارية ؛ وذلك لأن الإبداع العلمى لا يحتاج إلا إلى نضج واكتمال فى التطـور العلمـى .ومثـال ذلك اكتشـاف التفـاضل والتـكامل Calculus بواسطة نيـوتن Newton ١٦٧١ ، وليبنز Lebnitz ١٦٧٦ ، وقـانون الاحتـفـاظ بالطاقة Low of conservation of energy عند ماير Mayer ١٨٤٣ ، وجـول Jaule ١٨٤٧ ، وهيلمـهولز Helm-holz ١٨٤٧ ، وكـولدنج Calding ١٨٤٧ ، وثمـسـون Thamson ١٨٤٧ ، وقـانون الانتخـاب الطبيعى Theory of natural selection and variation علـى يـد داروين Darwin ١٨٥٨ ، وولاس Wallace ١٨٥٨ ... إلخ .

ولذا يقول أحد العلماء :إذا لم أوجد أنا ، فإن هناك « أخر » يمكن أن يكتشف ما اكتشفته ، أما إذا لم يوجد بيتهوفن - مثلا - فإن موسيقاه لن توجد مطلقا . وهذا هو الاختلاف بين الفن والعلم .[3]

وفى الحقيقة يمكن الرد على ما سبق بالقول إنه إذا كان الفن حدسا ، فإن الحدس على الرغم من طبيعته المباشرة إلا أنه يرتكز على التجارب السابقة للفرد بل الجنس البشرى كله . فكلما كان هناك توتر دائم بين المخزون المعرفى المدخر وبين ما هو حاضر وما هو آت ، استطاع الفرد أن يصل إلى نتائج إبداعية حدسية تثرى المضمون الفنى مجسدة إياه فى

(١) Melvin Rader : op. Cit, P., 276 .

(٢) اقتبسها آرسيني غوليكا فى كتابه الفن فى عصر العلم » من كتاب كروتشه « علم الجمال » ص ٧ .

(٣) Melvin Rader : Ibid, PP., 278 - 279 .

أشكال جديدة ، فيتطور الفن ، ويطور فى نفس الوقت قدرات الإنسان الإبداعية فيدفع بها إلى آفاق جديدة من الأفكار والأشكال . ولقد ناقش توماس مونرو فى كتابه « تطور الفنون » هذه القضية ، ورأى أنها مبالغ فيها . وبنظرة دقيقة للتطور ، اكتشف أن في تاريخ الفن أيضا تراكما وبالتالى تطوراً ، فهو يقول بأن كل الفنانين الناضجين يتأثرون بالأعمال الفنية السابقة والحالية ، كل على حسب فنه ، فخبير الموسيقى يكون فى مقدوره اكتشاف أن موسيقى باخ Bach وهاندل Handel موجودة فى موسيقى هـايدن Hayden ، وموتسارت Mazart كما يوجد الكثير من موسيقاهم جميعا فى موسيقى بيتهوفن Beethoven وشوبان Chopin وبرامز Brahms . وكذلك بالنسبة للتصوير فإننا يمكن أن نلاحظ أن كثيراً مما هو كائن فى لوحات تونتوريتو Tintoretto والفن البيزنطى المتأخر موجود فى لوحات الجريكوEl Greco ، وكثيراً مما هو موجود عند جورجوني Giorgione وتيتيان Titian موجود عند تونتوريتو ، وكثيرا مما هو موجود عند جيوتو Giotto وماسكيسو Masaccio كان موجودا عند رافائيل وليوناردو دافنشي [1] وهنا فى مصر ما هو فى فن السجينى من خصائص متطورة كان موجودا فى نحت مختار .

ولعلنا ننتهى إلى القول بأن التطور أو التقدم في النشاط البشرى أيا كان نوعه لا يمكن تخيله على أنه خط مستقيم ، فغالبا ما يتخذ شكلا حلزونيا متعرجا ،وبذلك فثمه تقهقر هنا أو هناك ، ولكن على وجه العموم فإن التاريخ البشرى يسير فى النهاية نحو الأمام . والنتيجة المتحققة من تكامل الأنشطة الإنسانية هى المعيار الأخير لتحديد ما أحرزته البشرية من مكاسب أو تطور .

٤ - إشباعات الفن والعلم للإنسان

الحقيقة أننى أرى أن هذه النقطة جديرة بالحديث والتفسير ؛ ذلك لأنها تكشف عن وجه مهم من أوجه التكامل بين الفن والعلم ؛ ذلك لأن العلم والفن يقدم كل منهما إشباعا متشابها للإنسان هو « فاعلية الخيال » وكشف الوحدة والاتساق والتناسب فى الطبيعة . فالإنسان يخترع دائما افكارا للتعبير عما يكمن وراء مظاهر الطبيعة والربط بينهما – كما سبق أن قلنا – عن طريق الخيال عندما يعمل جماليا أو علميا ، فالخيال هو القادر على تكوين الصور فى رؤسنا تلك الصور التى تحمل فى داخلها « الحقائق » الكاشفة للكون من

---

(١) توماس مونرو : التطور فى الفنون – انظر الجزء الاول : التكرار الدورى فى الفن وعلاقته بالتطور ص ٥١٠ والجزء الثانى السمات العامة المتكررة للفن ومقارنتها بسماته الفذة الفردية ص ٢٧ .

حولنا ولعلى أنبه إلى أن ما أقصده هنا من العلم فى تلك المقارنة بينه وبين الفن فيما يقدمه من إشباعات ، هو العلم فى جانبه النظرى لا التكنولوجى - أى الأدوات والتقنيات التى حققت لنا منافع جمه - إنما أقصد ذلك الجانب النظرى الذى يمارس من أجل فهم العالم الموضوعى وكشف قوانينه ، فإذا كان هدف التكنولوجيا هو التحكم فى العالم ، فإن هدف العلم هو المعرفة .

والواقع أن المعرفة التى يقدمها العلم فى جانبه النظرى تتحدد في الاتجاه نحو الوحدة والأتساق ، فلقد وازن إينشتين Einstein - على سبيل المثال - بين الطاقة والكتلة فى معادلة واحدة E = MC2 وهو بهذا التوازن أو التعادل ، قد أحدث اتساقا جديداً مدهشا لصورة العالم فى عيون البشر (١) . فضلا عن أن المعادلة تكشف عن وجود أنسجام حقيقى بين طبيعة الكـون نفسه مـن جهة ، ولغة الرياضيات الدقيقة الصارمة من جهة أخرى (٢) .

ولعل ذلك يوجه انتباهنا إلى « الخاصية ، التى يتميز بها كل من العلم والفن ، وهى أنهما نشاطان ينبثقان من أصل واحد هو « الخيال » . وهذه الملكة الفريدة « الخيال » ،التي يبدآن معاً بها ، تجعل الذهن الإنسانى يتعامل مع صور لأشياء ليست ماثلة للحواس (٣) . بمعنى أنه لا الفن ولا العلم يقبل أى منهما العالم كما هو معطى لنا ؛ فكلاهما يمارس على «عالم الواقع » نشاطاهادفا إلى الحصول على حقيقة وقيمة جديدين ، وسواء عمل الخيال على نحو علمى أو على نحو جمالى ، فهو حالة فاعلة وهامة فى العمليتين ، ووفقا لهذه الرؤية فإن العلم ينزع الأشياء بعيدا ثم يؤلف فيما بينها ، وكذلك يفعل الفن فهو يسحق الكتلة الواقعية الخرساء فتصبح لا واقعا ، ثم يعيدها واقعا جديدا مهجنا بالقيمة الجمالية والوحدة العضوية التى ينفرد بها العمل الفنى .

وبذلك فكل من العلم والفن يتخيل إمكانات جديدة فى العالم ؛ وهذا التخيل الذى يعقبه الاكتشاف هو وليد « الدهشة » التى هى قاسم مشترك فيما بين العلم والفن ، حيث ينجذب كل منهما بطريقته الخاصة بالأنموذج الأولى للحاسة Primordial Sense ، التى هى جزء من شاعرية الأشياء the poetry of things ليصل إلى ما تحويه الأشياء من وحدة واتساق وإمكانات ، فشعر الحقيقة poetry of Fact لا يمكن لا مرىء أن يهرب منه ، مادام يمتلك القلب الذى يشعر به ، والعيون التى تراه ، والعقل الذى يفهمه .

---

(١) melvin Rader : OP . Cit , P. 282.

(٢) د. زكريا إبراهيم - مشكلة الفلسفة - ص٩٨

(٣) ج . برونفسكي - وحدة الانسان - ص ١٠٦ .

فالخبرة الشعرية poetry of experience – بمعناها الشامل – ليست هى بالخبرة غير الواقعية is not unreality ؛ إنها طريقة للحصول على الحقيقة أو مواجهتها وتنظيمها ، وتخيل إمكاناتها المتاحة (١) . وهذه الخبرة الشعرية يمارسها رجل العلم فى معمله ، وفى ملاحظته للطبيعة والظواهر المختلفة ، والفنان فى إبداعاته المتنوعة ؛ فالبحث عن الإتساق ، والحدة ، والدهشة لما بين الأشياء المختلفة من قوانين وعلاقات ترابطية تجمع بينها يمكن أن تتحدد فى معادلة علمية أو تتجسد فى عمل فنى .

هكذا يتكامل العلم والفن من خلال الأشكال والصور التى عرضناها ، ولعلها تكون كافية لإثبات ذلك التكامل وإن كانت قابلة للمزيد ، والآن تتبقى نقطتان هامتان يجب التعرض لهما :

أولا : سلبيات التطبيق التكنولوجى على الأنسان :

رأينا ، فى بداية الفصل ، كيف أن الأصل فى التكنولوجيا هو الخيال ، الذى أراد أن يسيطر على الكون وعلى الطبيعة ، وأن يعيد التناغم والتوازن فى البيئة الطبيعية على النحو الذى يفضله الإنسان ؛ وذلك بواسطة الأداة التى هى وليدة الخيال الذى قدم الصورة المطلوبة للواقع المنشود . فالفن كان منذ البدء خيالا علميا ، دفع إلى تصور كيفيات إمكان إعادة التوازن فى الكون ، ومن ثم بدأ يتصور الأداة المناسبة وكلما كان يظهر قصور ما ، يحلم الإنسان بأداة تكون أقدر على معالجة هذا القصور ، إلى أن تجسد العلم وأصبح حقيقة لابديل منها .

فهل ظلت العلاقة بين الفن والعلم متناغمة ؟

الواقع أنها ليست دائما كذلك ، بل كثيراً ما يخاصم العلم الفن ، وخاصة فى جانبه التكنولوجـــى ، حيث يختزل الإنسان إلى المستوى الآلى . فكثير من العلمـــاء مثل جاك موند Jacques Monod فى كتابه « الصدفة والضرورة Chance and Necessity ، ١٩٧٠يرى أن الكائنات الحية ما هى إلا آلات كيمائية ، كذلك يرى سكنير B.F. skinner السيكولوجى السلوكى الشهير ، أن « الحرية والكرامة ، Freedom and dignity فى الإنسان هما أثر باق لعصر ما قبل العلم (٢) .

---

(١) Melvin Rader : Art and human values p., 286

(٢) Melvin Rader.p.,287

والحقيقة أن مثل هذه الآراء تؤدى إلى القسمة بين نوعين من الثقافة ؛ الثقافة العلمية ، والثقافة الإنسانية ؛ وكأن الإنسان هو من ناحية العلم « آلة » ومن ناحية الفن والأدب والفلسفة « ذات » وقد عبر الفنانون والأدباء – فى رد فعل عنيف عن هذه الآلية التى أفرزها العلم ، ذلك لأن العلم وتطبيقاته قد قدما للفنانين قضايا غير علمية كان عليهم حلها. منها : مشكلة العلاقة بين الإنسان والآلة ، وفهم العالم فى صورته العلمية الجديدة ، التى قدمها الفلك وثورة الاتصالات ، والأقمار الصناعية ، وما قدمته التكنولوجيا من قيود على حرية الإنسان « أجهزة التصنت ، والتجسس ، وما إليها » .فتساءل الفنانون عن مكانة الإنسان فى الكون الذى نما على نحو لم يعد للإنسان معه قدرة على السيطرة عليه وهو صانعه . هذه الأسئلة الميتافيزيقية والأنطولوجية وإعادة التكيف النفسى لا يجيب عنها غير الفن والفلسفة من خلال نظرة شاملة .

ولعل هذا ما اتضح فى أفلام شارلى شابلن Charlie Chiplin التى تصور لنا بأسلوب تراجيكوميك trage - Comic متسكعاً بَسيطاً يحاول أن يعيش فى عالم أكبر منه كثيرا (١) . وكذلك قصائد ت . س إليوت T .S. Eliot التى تصور الإنسان الأجوف التافه ، إنسان الحضارة الحديثه ، متشظيا فى « الأرض الخراب » التى صنعتها الحضارة التكنولوجية ، ومع ذلك فهى تحتوى على مضمون علمى ثرى خصب برموزه وإيحاءاته ؛ مما يؤكد أن الشعر ليس مجرد تعبير عن الانفعالات الشخصية ، أو ليس مجرد محسنات بديعية لفظية ولكنه نظرة علمية ثاقبة إلى جوهر الحياة . يقول إليوت واصفا الإنسان الحديث :

عنـد ساعة الغسق عندمـــا ترتفع العينـــان والظهر
مـــــن على المكتب ، عندمـــا تتمهل الآلـــة البشرية
كسيـــــــارة أجرة تخـــفق بمحركها تحت الطـــلب
أنـــا تريزياس ، وإن كنت ضريرا أخفق بين الجنسين
رجلا هرما بثديين أنثويين مجعدين ، استطيع أن أرى
ســــاعة الغسق ، وســـــاعة المســـــاء تسعـــى بنا

---

(١) Melvin Rader, Ibid, P., 287 .

إلـــى البيت ، وتعود بالمـــلاح من البـــحر إلى البيت
والتايبست إلـــى البيت ســــاعة تنـــاول الشـــاى
فتـــزيل بقـــايا إفطـــارهـــا ، وتشـــعل
موقدهـــا ، وتفـــرغ طعـــاما محفـــوظا [(١)]

وكذلك فى العالم الجديد الشجاع لهكسلى Huxley,s Brave new Warld وفى ١٩٨٤ لچورچ أورويل George Orwell,s 1984 ، حيث يسخرون فى رؤى خيالية من معاملة الإنسان لا بوصفه غاية فى ذاته بل بوصفه أداة لشىء آخر . وكذلك «فرانز» كافكا فى أساطير غريبة Strange fables حيث يصف القوة المسيطرة بوصفها بيروقراطية غير مفهومة وبلا قلب، وألبير كامى Albert Camus فى الغريب the Stranger حيث يصف « قاتلا مرحا an un-witting murder » فقد ارتباطه التعاطفى مع البشر ، ويعامل من السلطات بغير شفقه أو فهم . وصمويل بيكيت Samuel Beckett فى مسرحياته مثل : فى انتظار جودو Waiting for Godot وموتى بلا قبورEndgome حيث يصور شخصياته فى شكل متساوق مع الفراغ الجليدى الذى يحيط ببيئتهم [(٢)] .

وهكذا كان رد الفعل لحضارة التكنولوجيا عنيفاً من حيث إنها الحضارة التى يعيش يها الإنسان ذا بعد واحد . ولعل ذلك يستدعى أسطورة فاوست وتلك المقايضة التى دفع الإنسان روحه ثمنا لها لاحرازه القوة والمال والمجد ، وعند اكتشافه خطأه وندمه على فعلته ، كان الوقت قد تأخر. فهل إنسان العصر الحديث لا يمكنه الآن التراجع عن فعلته وطموحه ، وهل من الأفضل له أن يسعى من أجل ثقافة مضادة لحضارة التكنولوجيا ؟ أم عليه أن يبحث عن إقامة التوازن والتكامل بين جانبيه المادى والروحى فى حضارة أبدعها علما ، وعليه أن يعيشها روحا ووجدانا ، وقيمة وجمالا ؟ فبقدر ما يجب أن يتخلص من التأثيرات القبيحة للتكنولوجيا مثل التلوث والآفات والأمراض ، يجب أن يعى فى نفس الوقت الآفاق الواسعة والامكانيات المتزايدة للتقدم العلمى التكنولوجى ، بمعنى أن يكون لديه القدرة على استئصال التأثيرات الضارة للتكنولوجيا مع الاحتفاظ باستخداماتها البناءة . كيف ؟

---

(١) ت . س . اليوت – الأرض الخراب – ترجمة د. نبيل راغب – ص ٦٣ .

(٢) Melven Rader, op. Cit, Pp. 287 - 288 .

ثانيا : الفن كعلاج لسلبيات التكنولوجيا :

وبذلك نصل إلى النقطة الأخيرة وهى تقديم رؤية تفاؤلية مضادة لتلك الرؤى المتشائمة التى تتنبأ بانهيار حضارة التكنولوجيا والقضاء على إنسانية الانسان ، وذلك بأن يكون

للفنان دور فعال فى هذه الحضارة التكنولوجية ، وأن يقوم الفن بتمثل هذا الجانب التكنولوجى من حيث كونه العنصر المسيطر والمهيمن على كل شىء فى حياتنا ، ويعبر عن ثقافته فيقدم نوعا جديدا من القيم الموجهة لسلوك الأفراد. أن يقدم قيما يمكن أن أسميها تكنوجمالية ، بمعنى خلق وعى جديد يقوم على النظرة الكلية الموحدة للعناصر التى قد تبدو متنافرة ظاهريا ، كلية حية تتسم بالحيوية والدينامية ؛ كلية ضامة بين جانبيها المادى والروحى والتقني والجمالى ؛ فلا شىء – كما يقول جون ديوى – نهائى أو حتمى لحالة العالم الحديث . فإذا طورنا القدرة على التفكير على نحو وجدانى وعلمى ، فى مشاكل الجنس البشرى ، وإذا وظفنا الوسائل الإبداعية للتكنولوجيا من أجل الحياة الإنسانية على نحو ذى دلالة ، سوف نحد ونقيد من أخطار التكنولوجيا على كل مستوياتـــها ، فنحن نحتاج للتوازن balance ، والتكامل Integration فى كل مجالاتنا الثقافية (١) .

ففى الحقيقة أن التكنولوجيا تعمل داخل السياق الثقافى وإمكانياتها ذات جانبين إيجابى وسلبى ، تدميرى وبنائى ، ويجب أن توجه فى حالة زيادة جانبها التدميرى على جانبها البنائى ، ولا يتم هذا التوجيه والتوازن إلا بمقدار ما يستطيع الفن أن يتكامل مع العلم داخل بناء مشترك يجمعهما ، فيؤدى بنا إلى التنمية المكتملة لكل إمكانياتنا ، فإذا كان الفن هو الممثل لعالمنا الداخلى ، فإن العلم هو الممثل لعالمنا الخارجى ، إلا أن الفن من ناحية أخرى هو القادر على ربط هذين العالمين فى رؤية إبداعية منتجة من خلال خلق بيئة حولنا تكنوجمالية ، بمعنى أن الفن يصبغ تكنولوجيا العلم بسمة إنسانية متسلحا فى ذلك بما قدمه العلم نفسه من آفاق جديدة للكشف والاختراع والحرية ، ورفض الحكم القاطع والانحصار فى الواقع .

---

(١) أنظر جون ديوى – الفن خبرة – فصل « الفن والحضارة » ص ٥٤٧ ترجمة د. زكريا إبراهيم .

وهكذا تتحقق وحدة الإنسان ، عندما يدرك أنه ليس جهازاً آليا فحسب ، بل هو ايضاً « آلة وذاتا » فى الآن نفسه ، فالإنسان – كما يرى برونوفسكى – وحدة واحدة وثيقة تجمع بين طبيعة الآلة وطبيعة الذات الفريدة التى لا تتكرر ، وتشتمل فاعليتها على نشاط علمى ونشاط فنى – وأيضا فلسفى – يستخدم الخيال كلا منها استخداما خاصا [١]

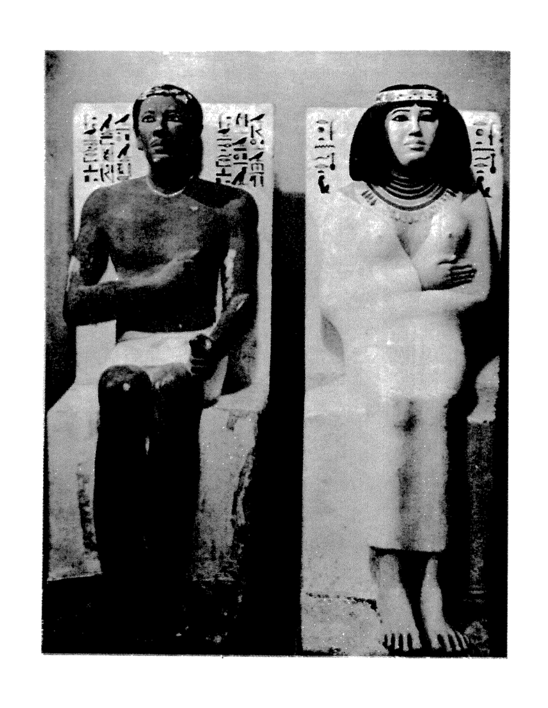
(١) ج . برونوفسكي – وحدة الانسان – ص ٥



أسماء اللوحات

لوحة رقم «١»

تصوير جدارى وجد بكهف لاسكو بفرنسا



لوحة رقم «٢»

راع حتب وزوجته نفرت من أوائل الأسرة الرابعة من القرن التاسع والعشرين ق . م



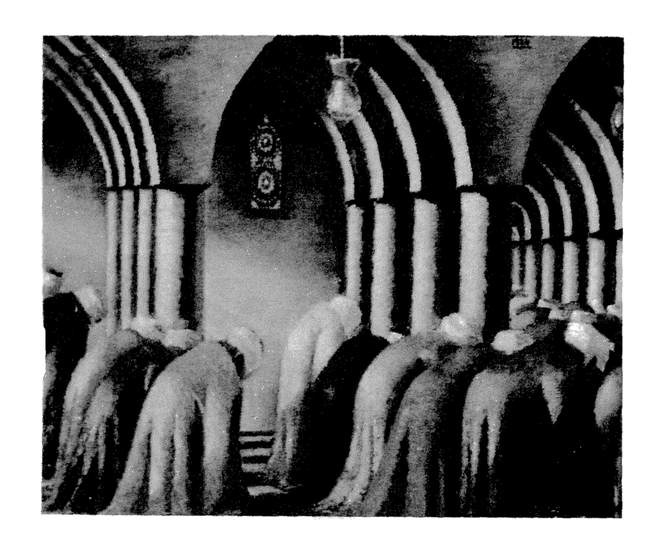
لوحة رقم «٣»

تمثل التصوير الهندسي التجريدي الاسلامي (الأربسك)



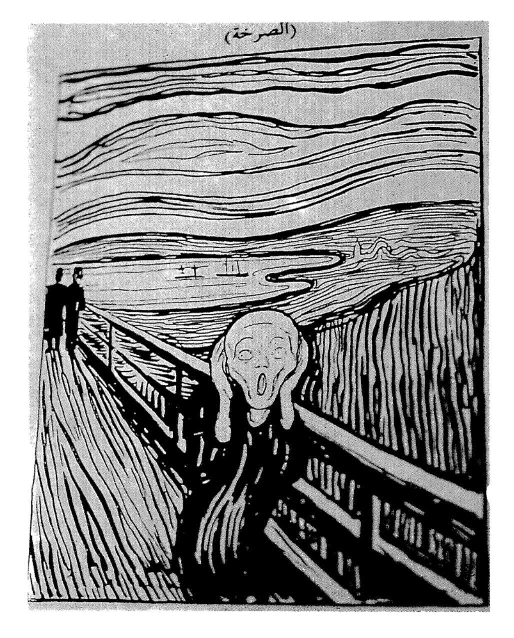
لوحة رقم «٤»

الموناليزا لليوناردو دافنشي



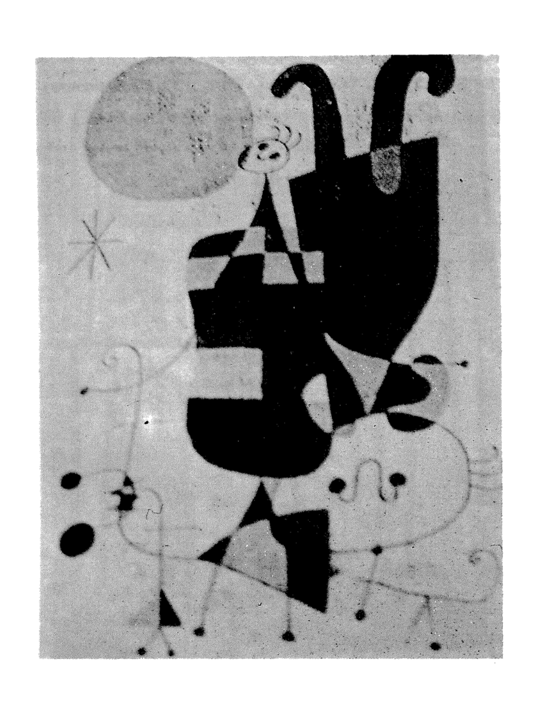
لوحة رقم «٥»

«الصلاة» لمحمود سعيد



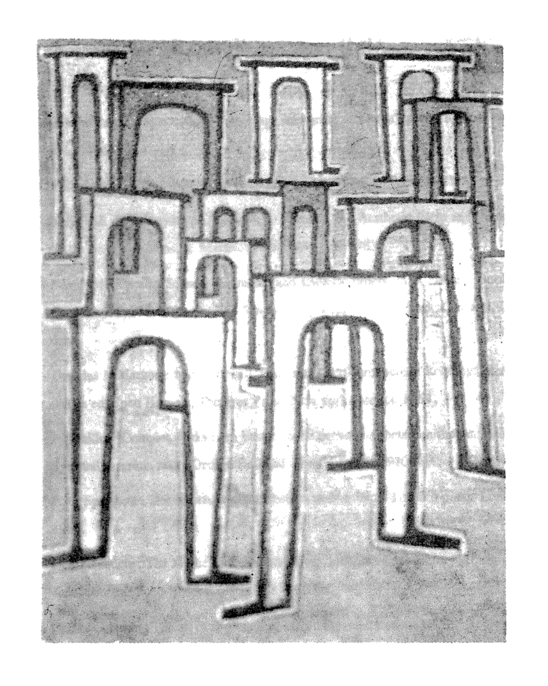
لوحة رقم «٦»

«الصرخة» لإدفارد مونش



لوحة رقم «٧»

اشخاص وكلب أمام الشمس لخوان ميرو



لوحة رقم «٨»

ثورة الجسر لبول كلى

أولا : المراجع الأجنبية

1 - Andrew wright : How to Enjoy paintings, cambridg university press, london, New-york, 1986 .

2 - B. Bosanquet : Three lectures on Aesthetics, macmillan, Londond, 1931 .

3 - David Pall : The Varities of Aesthetic Experience, in : Aesthetic Form and Emotion ed, by George Roberts. st. Martin, spress, New york 1983.

4 - David wight prall : Senuous Elements and Esthetic orders. in A modern Book of Esthetics Ed., Milvin Rader, Halt Rinchort and winston, New York, Chicago, London .

5 - Douglus N.Margon : must Art Tell The Truth, in : Introductory Readings in Aesthetics ed., John Hospers, The Free Press, New york , london 1969 .

6 - F. Schiller : Complet works : An Essay on the connection between the Animal and Spiritual nature in man . George Bell and Sons, London, 1910 .

7 - F. E. Sparshott : The Structure of Aesthetics, university of Toronto press, London, 1963.

8 - George Dickie : The Mythe of the Aesthetic Attitude, in : Introductory Readings in Aesthetics ed., John Hospers macmillan, London.

9 - Harold Osborne : The art of apprciation, oxford university press, 1970.

10- Harold Osborne : what Makes an Experience Aesthetic, in : The possibility of the Aesthetic Experience, ed., Michael Mitias, Martinus, Nijhaff publishers 1989.

11- Isreal knox : Aesthetic Thearies of Kant, Hegal and schopenhouer, New Jersey Sussex, Harvester press .

12- Ismail R. Al Faruqui : Islamic culture and History, in Islam major world Religions Series ed. Donald Sweares, Argus Communcations 1979 .

13- Ismail R. Al Faruqui : Islam and Art in Stadia Islomica, Exfasciculo XXXVII G. P. maisonneuve larosis - Paris.

14- Immanuel Kant : Critique of Aesthetic. Judgement, tr., by J. C. Meredith, Oxford, 1911.

15- Janet Walff : The Social Production of Art, The Macmillan press LTD. 1981.

16- J. O. Urmson : What Makes a situation Aesthetic, in : David pale, Aesthetics, Form and Emotion, ed, by Georg Roberts, New York 1983 .

17- John M. Warbeke : Aesthetic Experience as History, in : The Power of Art, philosoplical library, New York 1951 .

18- Katharine E-Gilbert and Helmut Kuhn : A history of Esthetics Greenwood press, publiehers. 1972 .

19- Margaret Macdonald : The Work of Art as physical in : Amodern Book of Esthetics ed., by Melvin Rader. New York. London .

20- Melvin Rader and Bertram Jessup : Art and Human Values prentice-Hall, Inc., Engle wood cliffs . New Jersey.

21- Michael H. Mitias : 1 - The Aesthetic Attitude and Aesthetic Experience .

2 - A poretic character of Aesthetic Experience .

3 - Is Experience locus of Aesthetic .

4 - Unity of Aesthetic Experience.. In : What Makes an Experience Aesthetic Alementa, Amsterdam 1988.

22- Michael H. Mitias : Can we speak of Aesthetic Experience in : possibility of Aesthetic Experience ed., Michael Mitias, Martinus Nijhaff pubublishers 1986.

23- M. J. zenzen : Ground for Aesthetic Experience, in : Journal of Aesthetic and Art criticism Vol., XXXIV, No, 4 (Summer 1970) .

24- Monroe C. Beardsly : Aesthetics from Classical Greece To the present, the university of Alabama press 1982 .

25- Monroe C. Beardsly : Aesthic Experience, in : The Aesthetic point of View Selected Essays ed., by Michael J. Wreen, and Donald M. Callen-Cornell uninersity press 1982 .

26- Morris philipson : ed., Aesthetics Today, New American library, 1961.

27- Oleg Krivtsun : Art as a phenomenon of culture, in : Aesthetics, Art, life-Raduga publishers, Moscow, 1988.

28- paul Ziff : Art and the object of Art, in : Aesthetics and language, ed., by Willam Elton Basil Black well. Oxford, 1959.

29- Peter H. Hare : Feeling Imaging and Expression, in : Journal of Aesthetic and Art Criticism, Vol., XXX, No., 3 (spring, 1972) .

30- plato : Hippias Major trans., by : poul woodruff, Oxford, p. blackwell, 1982 .

31- Roman Ingarden : Aesthetic Experience and the Aesthetic object, in : Contemparary Aesthetics ed., by Matthew Lipman . Allyn and Bacon, Inc. Boston 1973.

32- Stephen C. pepper : The work of Art, Indiana universty press, 1955.

33- Stephen C. pepper : Aesthetic Quality. Charles Scribner Sons, 1970 .

34- Stephen C . Pepper The Basis of Criticism in the Arts cambridge, Harvard university press 1965.

35- Susann K. Langer : Feeling and Form, Charles scribner,s Sons, New York 1953 .

36- Susann K. Langer : The Cultural Importance of Arts in : Aestheties and problems of Eduction ed., by Ralph A. Smith, university of illionois press, urbana, Chicago London 1871 .

37- Theodor Adorno : Aesthetic Theory, Tr., by C. lenhardt, ed,. by Gretel Adorno and Rolf Tiedemman London and New York .

38- T. J. Diffy : The idea of Aesthetic Experience in : possibility of Aesthetic Experience ed., Michael Mitias, Martinus nijhaff publishers 1986 .

39- Virgil C. Aldirch : philosophy of Art-prentice-Hall inc. New York 1963

40- The Encyclopedis of philosophy Vol. 1, by poul Edwards, ed., Macmillon pulishing Co., Inc & Free press, New York. London.

41- The Encyclopedia of philosophy Vol. 2 by poul Edwards (ed)

42- A Dictionary of philosophy - Routledge and Kegon paul, by A. R. lacey . London. Boston 1976 .

43- A Dictionary of philosophy, ed. by M. Ross Nthal and p. yudin, progress publishers, Moscow 1967.

ثانيا : المراجع العربية

١ - إ. ا. ريتشـــــارد : مبادئ النقد الأدبى - ترجمة مصطفى بدوى ، مراجعة لويس عوض . المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر .

٢ - أبو حيان التـــوحيـــدى : الامتاع والمؤانسة . بقلم د. زكى نجيب محمود . تراث الإنسانية . المجلد الأول .

٣ - ابن طفيـــــــل : حى بن يقظان بقلم د. عبد الرحمن بدوى . تراث الإنسانية . المجلد الأول .

٤ - ابن عـــــــــربــى : الفتوحات المكية بقلم د. أبو العلا عفيفى . تراث الإنسانية . المجلد الأول .

٥ - أبــو العـــــلاء المعــرى : اللزوميات . الجزء الأول . تحقيق أمين عبد العزيز الخانجى مكتبه الخانجى - القاهرة ١٩٢٤ .

٦ - اتيـــن ســـوريــــو : الجمالية عبر العصور - ترجمة ميشال عاصي . منشورات عويدات . بيروت لبنان - ١٩٧٤ .

٧- الكســـــندر اليــــوت : آفاق الفن - ترجمة جبرا إبراهيم جبرا . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٢ .

٨-أرســـــــين غـــــوليكا : الفن فى عصر العلم . ترجمة د. جابر أبى جابر . مراجعة شوكت يوسف . منشورات وزارة الثقافة . سوريا ١٩٨٥ .

٩ - ارنـــــست كاســـــيرد : مقال فى الإنسان . ترجمة د. إحسان عباس مراجعة د. محمد يوسف نجم . دار الأندلس - بيروت .

١٠- ارنســـــت فيـــشر : ضرورة الفن . ترجمة أسعد حليم . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٨٦ .

١١- ارنـــــولد هـــــاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ - ترجمة فؤاد زكريا . مراجة أحمد خاكى . دار الكاتب العربى للطباعة والنشر- الجزء الأول .

١٢- د. أميـــــرة مطـــــر : فلسفة الجمال . دار الثقافة للنشر والتوزيع . ١٩٨٤ .

١٣- د. أميـــــرة مطـــــر : مقدمة فى فلسفة الجمال . دار الثقافة للنشر والتوزيع ١٩٨٦ .

١٤- د. أميـــــرة مطـــــر : مقالات فلسفية حول القيم والحضارة . مكتبة مدبولى . القاهرة .

١٥- د. أميـــــرة مطـــــر : الفلسفة عند اليونان . دار النهضة العربية ١٩٧٤ .

١٦- أفـــــلاطــــون : الجمهورية . ترجمة حناخباز . دار الكتاب العربى . بيروت .

١٧- أرســـــــطو : فن الشعر . ترجمة د. عبد الرحمن بدوى . دار الثقافة بيروت . لبنان .

١٨- اريـــــك فـــــروم : المجتمع السوى بقلم عزت حجازى - تراث الإنسانية المجلد التاسع .

١٩- الإمــــام الغــــزالى : إحياء علوم الدين : المجلد الثانى . مكتبة زهران .

٢٠- الإمــــام الغــــزالى : إحياء علوم الدين : المجلد الرابع . مكتبة زهران .

٢١- بندتو كــــروتشـــــه : المجمل فى فلسفة الفن . ترجمة سامى الدروبى . دار الفكر العربى الطبعة الأولى ١٩٤٧ .

٢٢- بندتوكــــروتشـــــه : الاستطيقا بقلم د. أحمد حمدى . تراث الإنسانية . المجلد الأول .

٢٣- تشـــــارلز أوزبــــورن : كافكا . ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد . المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

٢٤- ت. س. اليــــــوت : الأرض الخراب . ترجمة د. نبيل راغب . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ .

٢٥- تومــــاس مـــونـرو : التطور فى الفنون - ترجمة محمد على أبو درة

وآخرون . مراجعة أحمد نجيب هاشم . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . الجزء الأول - ١٩٧١ .

٢٦- جـــان بارتليمـــى : بحث فى علم الجمال . ترجمة د. أنور عبد العزيز ، مراجعة د. نظمى لوقا . دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة .

٢٧- ج . بـــرونـوفـسكـــي : وحدة الإنسان . ترجمة د. فؤاد زكريا - مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥ .

٢٨- جـــوليوس بورتنـــوى : الفيلسوف وفن الموسيقى - ترجمة د. فؤاد زكريا . مراجعة د. حسين فوزى . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ .

٢٩- جبـــران خليـــل جبـــران : المواكب - دراسة وتحليل د. نازك سابايارد مؤسسة نوفل - الطبعة الأولى ١٩٨١ .

٣٠- جـــــون ديـــــوى : الفن خبرة - ترجمة د. زكريا إبراهيم . مراجعة وتقديم د. زكى نجيب محمود . دار النهضة المصرية .

٣١- جيـــروم ســــتولينز : النقد الفنى - ترجمة د. فؤاد زكريا . الهيئة المصرية العامة للكتاب . الطبعة الثانية .

٣٢- د. حســـــــن حنفى : قضايا معاصرة - الجزء الثانى - دار الفكر العربى .

٣٣- دنيـــــس هويســـمان : علم الجمال أو الإستطيقا - ترجمة د. أميرة مطر - مراجعة د. فؤاد الاهوانى . عيسى البابى الحلبى وشركاه.

٣٤- د. رشـــــاد رشـــــدى : مقالات فى النقد الأدبى - المكتب المصرى الحديث .

٣٥- روجيـــــه جـــارودى : وعود الإسلام - ترجمة نوقان قرقوط . دار الرقى بيروت - مكتبة مدبولى - القاهرة ١٩٨٥ .

٣٦- د. رجــــــاء عيـــد : دراسة فى أدب توفيق الحكيم . منشأة المعارف - الإسكندرية .

٣٧- د. رمضــــان بسطاويسى : علم الجمال عند لوكانش . الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩١ .

٣٨- د. زكريـــــا إبـراهيـــــم : كانط أو الفلسفة النقدية . مكتبة مصر .

٣٩- د. زكريـــــا إبـراهيـــــم : هيجل أو المثالية المطلقة . مكتبة مصر ١٩٧٠ .

٤٠- د. زكريـــــا إبـراهيـــــم : فلسفة الفن المعاصر . مكتبة مصر .

٤١- د. زكريـــــا إبـراهيـــــم : مشكلة الفن – مكتبة مصر .

٤٢- د. زكريـــــا إبـراهيـــــم : الفنان والإنسان – مكتبة غريب .

٤٣- د. زكريـــــا إبـراهيـــــم : مشكلة الفلسفة – مكتبة مصر .

٤٤- د. زكريـــــا إبـراهيـــــم : ابو حيان التوحيدى – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر .

٤٥- د. زكى نجيب محمـــــود : فلسفة وفن – مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٣ .

٤٦- د. ســـــعيد تـــوفيـق : الاتجاه الفينومينولوجى فى تفسير الخبرة الجمالية – رسالة دكتوراه غير منشورة .

٤٧- صــــلاح عبد الصـــبور : ديوان شعر ١٩٧٢ ، والمجلد الثالث – دار العودة بيروت ١٩٧٧ .

٤٨- طـــاغـــــــــــور : روائع طاغور فى الشعر والمسرح . ترجمة بديع حقى – مؤسسة عبد الحفيظ البساط – بيروت – لبنان .

٤٩- عبد الرؤف البرجـــــاوى : فصول فى علم الجمال – دار الآفاق الجديدة – بيروت.

٥٠- د. عفيفى بهنـــــــسى : فلسفة الفن عند أبى حيان التوحيدى – دار الفكر – دمشق . سوريا .

٥١- د. عـــز الدين إســماعيل : الفن والإنسان . مكتبة غريب .

٥٢- د. عرفـــــان ســــامى : نظريات العمارة – دار نافع للطباعة والنشر – القاهرة.

٥٣- د. عبـــد الرحمـن بــدوى : شيلنج – المؤسسة العربية للدراسات والنشر . الطبعة الثانية ١٩٨١ .

٥٤- د. عبـــد المنعم تليمـــة : مقدمة فى نظرية الأدب – دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٧٦ .

٥٥- غيـــــورغى غاتشـــف : الوعى و الفن – عالم المعرفة – ترجمة نوفل نيوف العدد رقم ١٤٦ .

٥٦- د. عبد الغفار مكاوى : البلد البعيد - دار الكتاب العربى للطباعة والنشر .

٥٧- فريدريش شيللر : فى التربية الجمالية للإنسان . ترجمة وتقديم د. وفاء محمد إبراهيم . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠ .

٥٨- فاروق جويدة : الأعمال الكاملة - مركز الأهرام + ديوان لن أبيع العمر - مكتبة غريب .

٥٩- فرنون هول : موجز تاريخ النقد الأدبى - ترجمة د. محمود شكرى مصطفى - أ. عبد الرحيم جبر - دار النجاح . بيروت ١٩٧١ .

٦٠- محمد أبو القاسم حاج حمد : العالمية الإسلامية (جدلية الغيب والإنسان والطبيعة) دار المسيرة .

٦١- د. مصرى حنورة : سيكولوجية التذوق - دار المعارف .

٦٢- مدخل إلى السيميوطيقا : مجموعة مقالات وأبحاث باشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد .

٦٣- موريس كرانستون : سارتر بين الفلسفة والأدب . ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ .

٦٤- د. محمد غنيمى هلال : مختارات من الشعر الفارسى - مراجعة أحمد رامى الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٥ .

٦٥- محمد البسيونى : الفن فى القرن العشرين - دار المعارف ١٩٨٣ .

٦٦- هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية - ترجمة د. إمام عبد الفتاح إمام . دار الثقافة للنشر والتوزيع ١٩٨٥ .

٦٧- هربرت ماكيوز : البعد الجمالى - ترجمة جورج طرابيشى - دار الطليعة.

٦٨- د. وفاء محمد إبراهيم : الخبرة الجمالية بين برنارد بوزايكت وجون ديوى، رسالة دكتوراه غير منشورة .

٦٩- د. وفاء محمد إبراهيم : مفهوم النفس الجميلة عند فريدرش شيللر - رسالة ماجستير غير منشورة .

٧٠- يوسف إدريس : الأعمال الكاملة - القصص القصيرة - دار الشروق ١٩٩٠ .

الفهرست

الموضوع | الصفحة

الفصل الثاني : ماالعمل الفني

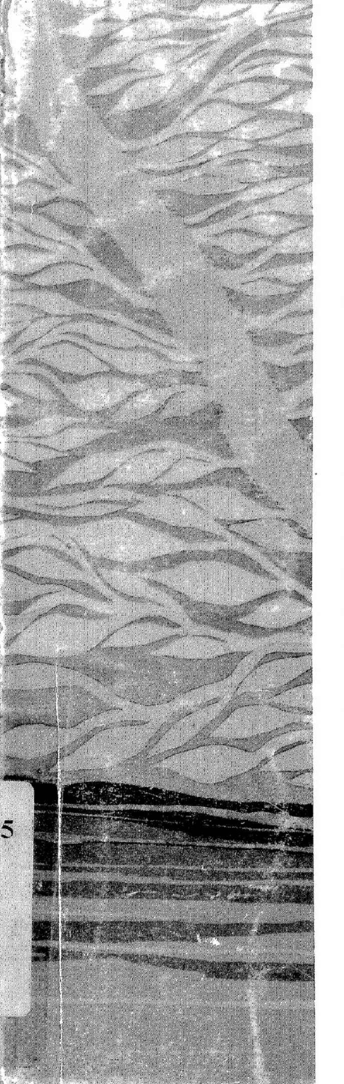
الفصل الثالث : في الخبرة الجمالية

الفصل الرابع : الفن والمعرفة

١٦٢٦

I . S . B . N 977 - 215- 060 - 3

دار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة
ص ب (٥٨) الدواوين تليفون ٣٥٤٢٠٧٩



هذا الكتاب

يعرض هذا الكتاب للإستطيقا (علم الجمال) على نحو روعى فيه الجمع بين تاريخ العلم ومشكلاته على السواء ... وقد هيأ هذا الجمع بين التاريخ والمشكلات للكتاب أن يوضح أصول العلم وأن يمتد بالبحث فى المشكلات إلى الوضع الراهن للعلم، مما يضفى على الكتاب سمة «الموجز فى علم الجمال» ... وكان أهم ما اهتم به الكتاب - من حيث المنهج - هو الطرح أو التناول المعاصر لقضايا علم الجمال .. فيكون الكتاب بذلك قد جمع بين الطابع التعريفى لعلم الجمال وأصول الدراسات الجمالية - وهو ما يفى ببناء علاقة تعرف بين علم الجمال وغير المختصين فيه -، هذا إلى جانب الطابع الأكاديمى فى تناول القضايا وشرح المصطلحات - وهو مطلب للمتخصصين فى هذا العلم ... وقد اهتم الكتاب - كلما عنت لذلك مناسبة - أن يضم النظر إلى التطبيق على نماذج من أعمال الفن، حتى تزداد بذلك درجة الوضوح والإمتاع .

دار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة
ص . ب (٥٨) الدواوين تليفون ٣٥٤٢٠٧٩